ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia
#22 / SEPTIEMBRE 2021
Publicación trimestral. **5€**

Juan Echanove
PASIÓN POR EL TEATRO

ANTONIO EL BAILARÍN ◆ JORNADAS DE PLÁSTICA ◆ EL MÚSICO COMO ACTOR

Academia de las Artes Escénicas de España

Centro #Dramático Nacional

Que empiece el drama.

Nuevos dramas para nuevos tiempos.

Temporada 2021 - 2022

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA | CDN Centro Dramático Nacional

Entradas a la venta de todos los espectáculos en **dramático.es**

contenidos

5 Editorial

6 III Escuela de Verano en Avilés

10 Entrevista a Juan Echanove
Por Antonio Castro

16 El médico de su honra
Por Arantxa Vela

20 Centenario de Antonio el bailarín
Por J. Bravo/María Rosa/Carmen Roche y Antonio Márquez

26 V Jornadas de plástica
Por José L. Raymond

30 Olga Mesa
Por Carolina Martínez López

34 La dramaturgia en la danza
Por Gregor Acuña-Pohl

40 Maillot amarillo de festivales
Por Carmen Ruiz-Mingorance

44 Visitantes: Ricky Pashkus
Por José Luis Panero

48 Músico como actor
Por Albert Nieto

54 Entrevista a Mariano Marín
Por Pep Llopis

58 Guerro Zamora, una historia monumental
Por Javier Huerta Calvo

62 Escuelas de arte drámático
Por P. Iglesias/E. Castells i Negre/S. Murcia

66 Apuntes de dramaturgia
Por Juan Carlos Rubio

70 Noticias de la Academia

72 Reseñas de libros

74 Butaca de estreno
Por Moisés Rodríguez

XXIV PREMIOS max

ARTE ESZENIKOAK

Gala de los XXIV Premios MAX de las Artes Escénicas

Teatro Arriaga Antzokia | Bilbao

Astelehena, urriak 4 de octubre, lunes | 2021

Organiza fundación sgae fundazioa

Colaboran Bilbao · TEATRO ARRIAGA ANTZOKIA · GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem

Retransmite rtve

Editor
Academia de las Artes Escénicas
de España (AAEE)

Director
Antonio Castro

Consejo editorial
Mercedes L. Caballero, César Oliva,
Ana Vega Toscano
Arantxa Vela Buendía

Consejo de especialidades
Joan Cerveró, Carmen Giménez Morte, Julia Oliva,
David R, Peralto, Pape Pérez, José L- Raymond, Julio
Salvatierra, Ángel Solo y Alicia Soto.

Publicidad
publicidad@academiaae.es

Dirección de arte y maquetación
Victoria de Diego

Suscripciones y distribución
AAEE
Abdón Terradas, 4. 4ª planta
28015 Madrid
+34 915 946 984
comunicacion@academiaae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime
Palgraphic

Depósito Legal: M-8168-2015

ISSN: 2605-0412 / Impresa
2605-0420 / Online

La Academia no suscribe las opiniones de los autores publicadas en *Artescénicas.*

Queda prohibida la reproducción parcial o total de sus contenidos sin autorización expresa del editor por cualquier medio de reproducción mecánica o electrónica.

Portada
Juan Echanove retratado por Óscar M. Forcada

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidente
Jesús Cimarro

Vicepresidente Económico
Francisco Sanguino

Vicepresidenta de Estudios y Actividades
Rosángeles Valls

Vicepresidente de Régimen Interno
Juan Ruesga

Vicepresidenta de Premios y Distinciones
Marta Torres

Secretario general
Eduardo Galán

Tesorero
Luis Miguel González Cruz

Vocales
Miguel Ángel Camacho, Cayetana Guillén Cuervo, Pilar Jurado, Ana Labordeta, Magüi Mira, Antonio Najarro, César Oliva, Julia Oliva, Carmen Portaceli, Antonio Resines, Fernando Rojas.

Gerente
Sandra Stuyck

Academia de las Artes Escénicas de España

La Academia de las Artes Escénicas online

Visita la web de la Academia de las Artes Escénicas para recibir información actualizada y conocer sus actividades puntuales.
También podrás descargarte la edición de esta revista, ampliar la información sobre los servicios que ofrece y estar siempre conectado con la Academia.
www.academiadelasartesescenicas.es

Entidades colaboradoras:

fundación sgae

Ilustración Victoria de Diego

¿Fin de la crisis?

Desde la época de Felipe II, las temporadas teatrales comenzaban en septiembre. Con la llegada del otoño se formaban las compañías y se abrían los teatros. Comenzaba la vida escénica. Hoy, dieciocho meses después del cierre total de la actividad en España, las artes escénicas intentan recobrar el pulso. Nuestro país ha sido de los pocos que han mantenido abiertos los teatros durante el último año. En Madrid la programación ha sido relativamente normal y en otras comunidades ha estado limitada por las medidas sanitarias adoptadas en cada momento, lo que dificultó la vida de las giras. Un sector, sin embargo, ha estado cerrado a cal y canto: el de los grandes musicales. Sus elevados costos y la ausencia de turismo nacional e internacional, han hecho inviable la reapertura. Pero, en consonancia con capitales como Nueva York y Londres, los productores de estos espectáculos ya han anunciado su vuelta con reposiciones y estrenos de producciones originales. Ya durante verano el desarrollo de los distintos festivales nos permitió ser optimistas respecto al futuro inmediato. Es oportuno citar las palabras del Presidente de la Academia en la última asamblea general:

> "Me atrevo a afirmar que el teatro, la danza y el circo están más vivos que nunca y que nos espera una próxima temporada en la que el cariño de los espectadores y la necesidad de sanar el dolor de esta pandemia con nuestras artes los llevará a llenar los teatros de todos los rincones de nuestro país."

Parece evidente que la normalidad plena aún tardará en llegar y que siguen siendo necesarias medidas de protección sanitaria. Los teatros oficiales han podido diseñar la temporada que empieza sin el lastre de montajes suspendidos que debían ser recuperados. A las reposiciones de productores privados se añaden ya nuevos montajes de este sector. No se trata solo de mantenerse a flote, sino de asumir un cierto riesgo económico.

En consonancia con esta vuelta a la normalidad, las actividades de nuestra Academia también han comenzado a ser presenciales, sin abandonar por ello la posibilidad de seguirlas a través de la transmisión digital. Buena prueba ha sido la celebración en Avilés de la III Escuela de Verano, con la que abrimos este número de Artescénicas.

¡Confiemos en el futuro y en seguir contando con el favor de los espectadores! ◊

Antonio Castro

Taller de danza biográfica con Daniel Abreu.

Ceremonia de inauguración con Pablo León, María Victoria Monteserín, Jesús Cimarro e Ignacio Villaverde.

III ESCUELA DE VERANO EN AVILÉS

“No hay espacio de encuentro más hermoso que el espacio teatral”

Por Redacción

La frase que abre este reportaje, pronunciada por Helena Pimenta, puede reflejar el espíritu de las jornadas vividas en Avilés por 56 alumnos amantes del teatro. Durante cuatro días, la escuela veraniega comandada por César Oliva y Carmen Márquez, impartió clases magistrales, talleres prácticos y mesas de debate. Según Jesús Cimarro, presidente de la Academia:

--*La escuela de verano marca un punto de inflexión en las actividades de la academia porque significa la reflexión, que es necesaria cada día y que constituye el núcleo central de nuestras actividades. Nosotros no somos una universidad, pero contamos con un patrimonio humano que nos permite colaborar con todas las instituciones.*

“Por méritos propios Avilés se ha ganado un posicionamiento en el panorama nacional teatral” (M.V, Monteserín, alcaldesa)

La elección de Avilés como sede vino determinada por el centenario de su teatro Palacio Valdés. El confinamiento de 2020 solo aplazó la celebración en esta ciudad que, según su alcaldesa, María Virtudes Monteserín, es claramente teatral:

--*Por méritos propios se ha ganado un* ▸

Mesa redonda de teatros públicos con Celestino Varela, Yolanda Alonso, Fefa Noia y Daniel Bianco.

Los directores Magüi Mira, Denis Rafter, Helena Pimenta y Miguel Quiroga en el teatro Palacio Valdés.

Manuel Galiana con los coordinadores de la escuela y algunos alumnos.

En pocas ocasiones se puede escuchar en directo a Lluís Pasqual afirmar que no pensaba dedicarse al teatro

posicionamiento en el panorama nacional, como evidencia el elevado número de producciones escénicas contemporáneas que cada año se estrenan en este escenario centenario.

A la organización de la escuela se sumaron la Universidad de Oviedo, la ESAD del Principado, EscenAsturias, contando con la colaboración incondicional de Yolanda Alonso, Presidenta de la Fundación Municipal de Cultura.

DISCIPLINAS ESCÉNICAS

La Academia ya había mostrado su vocación docente en las primeras escuelas celebradas en Salamanca y Mérida. Para esta edición hubo que ampliar el cupo de plazas ante el aumento de las solicitudes. Alumnos de distintas escuelas de arte dramático, jóvenes principiantes del trabajo escénico y aficionados mostraron su interés por trabajar y aprender de los cuarenta maestros que se acercaron a la ciudad asturiana. No quedaron defraudados. En pocas ocasiones se puede escuchar en directo a Lluís Pasqual afirmar que no pensaba dedicarse al teatro, sino que quería ser profesor de Latín. O aprender de Sanzol su teoría de la acción paradójica:

--*Consiste en descubrir, a la hora de contar un texto, lo que este esconde, las intenciones de los personajes… para crear escénicamente acciones que contradicen a la apariencia del texto para crear una especie de segundo o de tercer nivel de lectura.*

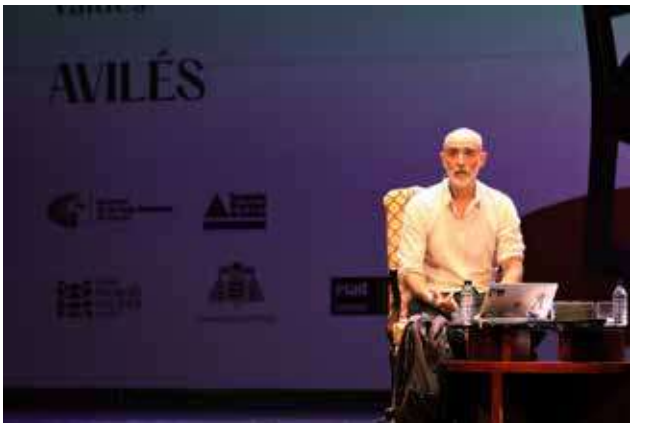
Trabajar la voz con Julia Oliva, el cuerpo con Daniel

Abreu, la importancia da la improvisación, la música con Adolfo Simón y Ana Vega o la danza y la música escénica con Pilar Jurado, Carmen Giménez Morte y Ricardo Gassent. No faltó un recuerdo homenaje a Fernán Gómez, en el centenario de su nacimiento, con participación de Manuel Galiana, Nuria Gallardo y Manuel Barrera.

Ana Vega Toscano en su clase magistral *La escenografía sonora en el teatro.*

CUERPO DOCENTE

Los profesionales que han colaborado en la escuela y sus actividades, proceden de todas las disciplinas escénicas: Daniel Abreu, Luis Alija, Ignacio Amestoy, Victoria María Ateca, Yolanda Alonso, Manuel Barrera, Daniel Bianco, Vidal y Juan de la Madrid, Saúl Fernández, Manuel Galiana, Nuria Gallardo, Ricardo Gassent, Carmen Giménez Morte, Cayetana Guillén Cuervo, Magüi Mira, Rosa Merás, Fefa Noia, Pilar Jurado, Julia Oliva, Nacho Ortega, Francisco Pardo, Lluís Pasqual, Helena Pimenta, Juan Prieto, Miguel Quiroga, Denis Rafter, Juan Ruesga, Emilio Sagi, Alfredo Sanzol, Adolfo Simón, Aníbal Siñeriz, José Luis Sixto, Celestino Valera, Rosángeles Valls, Ana Vega Toscano y Pedro Yagüe.



Alfredo Sanzol, director de CDN, durante su clase magistral.

LA ACADEMIA EN ASTURIAS

Uno de los propósitos de la Academia es lograr que los profesionales de todas las comunidades se vayan integrando en la misma. En este momento contamos en Asturias con Marián Osacar, directora de la Feria Europea de Teatro para Niños y Niñas-FETEN, con Laura Iglesia, una directora de larga trayectoria, fundadora de la compañía Higiénico Papel Teatro, con Estrella García, quizás, el mayor referente de la danza en Asturias, formada en la RESAD de Madrid y en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, y con Antonio Ripoll, reconocido gestor y director de los espacios teatrales de Avilés. ◆

El dramaturgo Alfredo Amestoy durante su clase magistral.

JUAN ECHANOVE: “HACE MUCHO TIEMPO QUE NO SIENTO VÉRTIGO AL SALIR A INTERPRETAR”

Juan Echanove sabe ya que dentro de unos meses participará en una nueva versión teatral *Ser o no ser* y que, antes, debe culminar la gira de con *La fiesta del Chivo* y tiene claro que el teatro va a ser prioritario en su futuro profesional.

Por **Antonio Castro Jiménez**

Foto: Juan Echanove en el teatro Infanta Isabel. ©Óscar.M.Forcada

Metido en la piel del dictador Trujillo desde hace dos años, Juan Echanove compagina las representaciones de *La fiesta del chivo*, con rodajes para televisión. A los sesenta años, y con más de cuarenta en la interpretación, puede volver la vista atrás para ver el camino recorrido.

¿Cuál es el balance de lo logrado hasta ahora?
En el teatro he conseguido mi objetivo fundamental. Nunca he trabajado en teatro por dinero o en proyectos que no me interesasen. Y, desde el año 1994, en casi todos los montajes que he participado lo he hecho también como coproductor. Eso me ha enseñado a conocer la profesión por dentro, me ha lanzado a la dirección y me ha dado una amplitud de movimientos que no tienes si te limitas a trabajar con un contrato como actor.

El teatro estuvo también en el origen de su carrera…
Cuando me decidí a entrar en la escuela de arte dramático, ya me habían llamado para un par de trabajos. Los fui encadenando de manera que no acabé mi formación allí: no podía asistir ni a clases ni a los exámenes. Yo había empezado con diecisiete años en la compañía de José María Morera, la CENINAT. Álvaro Custodio estaba en el Real Coliseo de El Escorial y encargó la formación de esa compañía. Morera me llamó y me preguntó: *Tú qué quieres ¿estudiar o trabajar?* Respondí que las dos cosas, si era posible. Recalcó que era importante que estudiara y me ofreció un pequeño papel en *El gran teatro del mundo* y en las animaciones que preparaba para distintos escenarios. En esa compañía estaban Guillermo Marín, Margot Cottens, Nicolás Dueñas, Galiana… Ahí dejé el teatro vocacional y entré directamente en el comercial, enlazando un trabajo detrás de otro. Nunca me he presentado a pruebas o audiciones. Siempre que me convocaban era ya para trabajar.

Y ahí llegan los primeros espectáculos en teatros públicos que marcaron su carrera:

> "Cada vez me llaman más la atención la dramaturgia, la puesta en escena y la dirección. Mi futuro está por ahí"

En el María Guerrero encadené producciones como *Ivanov*, con Gerardo Malla y *Cuentos de los bosques de Viena*, con Larreta. Luego, no sé por mediación de quién, me llamó Adolfo Marsillach para *Anselmo B*. Y vino la etapa con Lluís Pasqual y títulos ya legendarios como *El Público* y *La comedia sin título*. Hicimos un trabajo lorquiano exhaustivo y mi relación con Lluís me acabaría llevando a *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*.

Deduzco que considera el teatro como un medio de evolución personal:
Creo que de las cosas más bonitas que hay es notar el dominio de la escena, la renovación del amor por el teatro…hay toda una serie de cosas que ocurren en torno al actor y al teatro que no ocurren en otros medios. Después de todo el tiempo que llevo sobre un escenario ahora tengo el placer de descubrir cómo, día a día, va llegando la madurez. A partir de mi edad actual esa progresión es mucho más calmada, más de saborearla.

Repasando los títulos teatrales, aparecen dos firmados por Calixto Bieito, que se salen de su trayectoria escénica:
Conocí a Bieito cuando era ayudante de Lluís Pasqual y teníamos buena relación. Años después me llamó a Barcelona para ofrecerme hacer *Plataforma*, de Houellebecq. Sabía que iba a ser vertiginoso ese trabajo. Calixto deja hacer, el montaje se va componiendo sobre la marcha. Yo me metía dentro de la compañía del Romea, en su forma de funcionar, así que le dije: *Mientras no me peguen (como a Joel Joan en Peer Gynt) y no me saques en pelotas al escenario, entro*. Luego descubrí que es un director muy pudoroso. Más tarde me dijo que estaba pensando en Poe y que me mandaba textos. Cuando te anuncia eso, no esperes nada. A lo mejor te llegan cuatro días antes de empezar los ensayos. Me consultó qué narración de Poe me gustaba más. Yo creo que *El gato negro* es la que más acción dramática reúne para llevarla a un escenario. Así surgió *Desaparecer*. Me pareció muy interesante trabajar con Maika Makovski. Lo que busco con Bieito es saltar al vacío, el vértigo de decidir si lo hago o no. Eso era *Desaparecer*. Me ha ofrecido intervenir el próximo

año en un proyecto para el teatro Arriaga, pero no puedo hacerlo, aunque espero volver a trabajar con él.

Con las nuevas políticas de programación y exhibición ¿Producir ahora es todavía más heroico que antes?
Los márgenes ahora son tan pequeños que nos reducen a todos a intentar dramaturgias que sean de uno, dos o, como mucho, tres personajes. Yo quiero moverme con producciones en las que haya seis o siete actores. Para la empresa privada es brutal, pero cuando se hacen bien los números se pueden optimizar los recursos. Se pueden plantear varias producciones a la vez, casi en cadena. Se puede mantener una compañía en Madrid y tener otras en gira compartiendo técnicos. Mi objetivo, cuando terminemos con el Chivo, es mantener una compañía de repertorio, estable. En el primer montaje que acometeremos participarán prácticamente los mismos miembros de este equipo. Tiene que haber un espíritu fundacional de esa compañía basado, podríamos decir, en el tocar juntos.

***El Verdugo* ¿fue un punto de inflexión en su carrera?**
Sí. Era un personaje tierno, dulce, bonito de interpretar, apoyado por la forma de ser de Luis Olmos. Para entonces yo llevaba tiempo trabajando con Rafael Azcona, que fue quien me presentó a Bernardo Sánchez, autor de la dramaturgia. Cuando tuvimos el texto en las manos yo lo entendí como *azconiano* puro. No sé si, realmente, puedo decir que existan puntos de inflexión en una carrera. Sí que hay éxitos que son más renombrados que otros. Cuando, al día siguiente de hacer *Plataforma* en Edimburgo, me anuncian que había ganado el premio de interpretación 'Herald Archangel' del festival, sí que sentí como que aquello era un punto de inflexión. Aunque, lo realmente interesante es todo el recorrido profesional más que un éxito puntual.

¿Adónde le lleva ahora ese recorrido?
No sé qué día decidiré, y lo haré en algún momento, no volver a subirme a un escenario. Pero cada vez me llaman más la atención la dramaturgia, la puesta en escena y la dirección. Mi futuro está por ahí. Yo soy muy meticuloso, muy perfeccionista, me gusta sentir el miedo pero ya hace mucho tiempo que no siento vértigo al salir a interpretar.

> "El cine, la televisión, tienden a reducir el trabajo del actor a un elemento técnico más del rodaje. Todo el proceso de poner en pie un personaje solo se produce en el teatro"

En *Sueños*, teatro de La Comedia. 2017.

En los primeros años de carrera participó en la serie *Turno de oficio* que lo convirtió en un personaje de la noche a la mañana. ¿Cómo se afronta a los 25 años la llegada repentina de la fama?
Yo vivía en la calle Virgen de Lourdes, del barrio de la Concepción. En ella había un bar llamado *El 22* al que acudíamos a tomar café, a por tabaco, a hacer la vida social. Tras la emisión del segundo capítulo de la serie, entré al bar y grité al camarero: ¡Manolo, dame un paquete de Malboro! Lo había hecho decenas de veces pero, en ese momento, todo el bar se giró automáticamente a mirarme. Ahí descubrí lo que era la popularidad. Nunca me ha incomodado. Entonces pensaba que, cuanto más popularidad se consiguiera, más público iba a ir al teatro.

Ahora cada temporada decenas de jóvenes se convierten inmediatamente en famosos y perseguidos por intervenir en series. ¿Qué futuro profesional les espera a ellos?
Sin teatro no seguirán trabajando. El cine, la televisión, ▸

Con Ricardo Gómez en *Rojo*. 2018

tienden a reducir el trabajo del actor a un elemento técnico más del rodaje. Todo el proceso de poner en pie un personaje solo se produce en el teatro. Los actores jóvenes que llegan, sobre todo, a la televisión, como no tengan la salida creativa que da el teatro, pudiendo convertirse en árboles majestuosos, se quedarán en bonsáis. Sin teatro, la maceta es muy pequeña. El teatro es una experiencia excitante y requiere un compromiso. Si no hay una relación potente con la escena es muy difícil el crecimiento artístico. Finalmente, la comodidad está en el otro lado.

¿Existe el teatro 'cómodo' o siempre debe tener componentes de riesgo?

El teatro cómodo existe en los teatros públicos. Las suyas son producciones que completan una cartelera pero los actores que participan no apuran sus trabajos. Saben que las representaciones terminan en uno o dos meses y ya no hay más. Las producciones de los teatros oficiales deberían girar, sobre todo las del Centro Dramático Nacional. Tienen tanto derecho a verlas los espectadores en Madrid o en Oviedo.

En los últimos años se hace un tipo de teatro de mínimos que, creo, ha hecho más vulnerables profesionalmente a los actores:
La situación del actor ha sido siempre de vulnerabilidad total porque somos trabajadores intermitentes Lo de *microteatro* por dinero, me hacía mucha gracia en principio pero, realmente, es *microdinero* por teatro. Finalmente a mí me recuerda cuando en las escuelas de teatro preparábamos escenas para mostrarlas a los profesores El teatro de texto breve, sin mínimos en producciones, no genera trabajo, no genera curiosidad y, a veces, ni interés.

Como afirma su interés por seguir en compañías estables ¿qué riesgos está dispuesto a asumir?
Asumiendo la producción ejecutiva en los proyectos en que intervenga, y, en los que pueda también la producción económica. El riesgo de perder es importante, pero no es lo más importante. Si estás en un montaje te la vas a jugar por lo menos durante dos años, porque no puedes liquidarlo en dos meses como en un teatro nacional. Tienes que estar Madrid, girar, volver a Madrid, salir de nuevo a recorrer los teatros… A mí no me interesa el teatro que hace Echanove. Me interesa el que hace la compañía donde trabaja Echanove.

¿Algún proyecto inmediato?
Tengo una relación magnífica con Natalio Grueso. Vamos a emprender la adaptación de *To be or not to be* (Ser o no ser), la película de Lubitch. Vuelvo además a Bernardo Sánchez. Bernardo en Logroño y yo en Madrid pensamos a la vez. De un día para otro los montajes nos crecen y la dramaturgia avanza.

¿Cuál es su relación con el cine?
Mi actual relación con el cine es la televisión. Mi última película, hace cuatro años, es *Te esperaré*, de Alberto Lecchi. Pero es que la televisión que hacemos hoy es muy cinematográfica. No es lo mismo hacer una serie en la que grabas un capítulo cada día para la sobremesa, que grabar otra que necesita diez días para un capítulo. Las películas que yo he hecho, ahora no se hacen, pero estoy expectante. Si me llaman para hacer una buena película, claro que la aceptaré si no tengo otro compromiso. Yo voy a seguir trabajando en la televisión porque eso, además, apoya mi proyecto de teatro. Los programadores, las redes, quieren que encabece el reparto porque gracias a la popularidad, se apoya la taquilla. Si yo pudiera elegir a otro actor para dedicarme solo a dirigir, seguramente lo haría. En los próximos cinco, diez años, tengo la prioridad de que todo lo que tenga que venirme sea por el teatro. ◆

> "La televisión que hacemos hoy es muy cinematográfica. No es lo mismo hacer una serie en la que grabas un capítulo cada día para la sobremesa, que grabar otra que necesita diez días para un capítulo"

MEI

MUESTRA ESCÉNICA IBEROAMERICANA

2021 | meitenerife.com

SEPTIEMBRE OCTUBRE

AUDITORIO DE TENERIFE

REDELAE red euralinoamericana de artes escénicas

ICDC Instituto Canario de Desarrollo Cultural

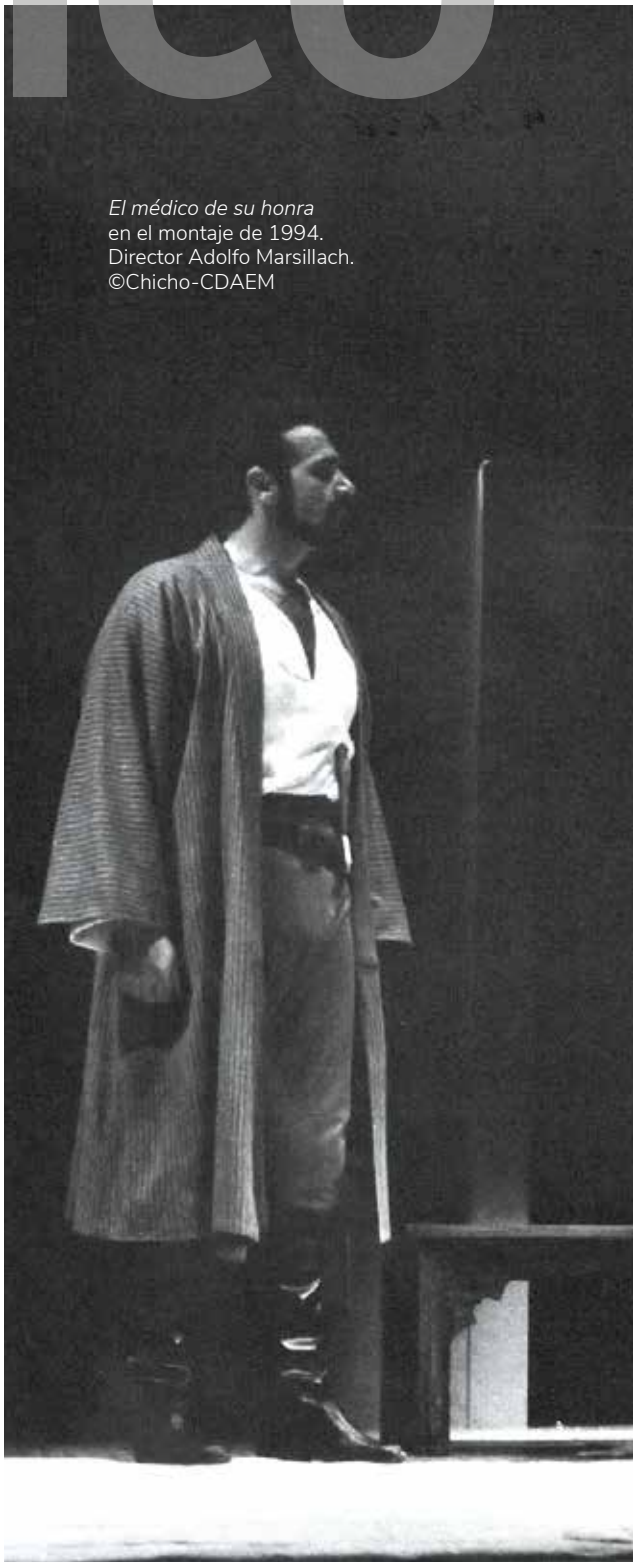
Gobierno de Canarias

LA RECONS CLÁSICO de un

Por Arantxa Vela Buendía

Un difícil comienzo. En su crítica del año 86 Eduardo Haro Tegclen habló de 'incomodidad estética' al referirse a la puesta en escena que el tándem Marsillach-Cytrynowski había hecho de *El médico de su honra*. Decía, además, que aunque el texto se respetara de manera literal, la forma lo hacía 'incomprensible'. Tampoco salieron bien parados los actores a los que reprochó su 'incapacidad para decir el verso' [1]. Lorenzo López Sancho en ABC calificó el escenario de Cytrinovski de 'feísimo' y añadió que 'el verso seguía sin obedecer a los actores' [2]. Julia Arroyo hablaba en YA de 'confusa exposición del drama y trabajo actoral de desigual convicción' [3].

-*La crítica machacó la elección del texto, del vestuario, ¿de qué van vestidos?* - cuenta Roberto Alonso que también era adjunto a la dirección de la compañía-. *Machacó el decorado, a los actores, el verso, todo. Nos quedamos perplejos, anonadados. No sabíamos muy bien qué hacer. Cuando se hacía teatro clásico se solía recurrir al naturalismo* –explica Alonso- *en cambio, nosotros planteamos un decorado único y minimalista. Tenía rampas, puertas, un pasaje por encima y doce bancos. Se introdujeron cuatro elementos de los que se ha hablado muchísimo: cuatro hombres de negro con la cara tapada y bombín. Eran los primeros que entraban a escena en medio de la penumbra. ¿Se trataba de unos detectives que investigan un crimen? ¿De unos servidores de escena? Eran eso y mucho más porque ayudaban a crear situaciones para que el conflicto progresase.*



El médico de su honra en el montaje de 1994. Director Adolfo Marsillach. ©Chicho-CDAEM

1 HARO TEGCLEN, E. *Un Calderón confundido y disperso,* El País (25-10-1986)

2 LÓPEZ SANCHO, L *Con un Calderón pasado por Magritte inicia su marcha el Teatro Nacional Clásico* ABC (24-10-1986))

3 ARROYO, J. *¡Cuidado con los clásicos!* YA (26-10-1986)

STRUCCIÓN

En 1986 Adolfo Marsillach decidió comenzar la singladura de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con un Calderón inusual: *El médico de su honra*. Inusual fue también para la época la puesta en escena que realizó junto a Carlos Cytrynovski. El Festival Clásicos en Alcalá, a iniciativa de Mariano de Paco, ha reconstruido el montaje, dirigido por Roberto Alonso, ayudante de Marsillach en el 86.

El médico de su honra en el montaje de 2021. Director Roberto Alonso. Festival de Alcalá de Henares. ©Antonio Castro

La extrañeza que generaron todos estos elementos provocó una recepción tan hostil en la crítica que el mismo Marsillach llegó a plantearse si debía presentar su dimisión como director de la compañía que acababa de nacer. Pero José Manuel Garrido, entonces director de INAEM, no solo no la aceptó, sino que le animó a seguir. La originalidad de este trabajo marcaba un camino: 'respetar y rehabilitar a los clásicos pero sin reverenciarlos ni traicionarlos' [4]. A Garrido le interesaba la propuesta de Marsillach. El tiempo parece haberle dado razón. Casi diez años después del estreno, en 1994, *El médico de su honra* se repuso y fue mejor acogida. La puesta en escena era idéntica, solo cambiaba el elenco. José Luis Pellicena y Marisa de Leza, que interpretaban a Don Gutierre y a su esposa Doña Mencía en el 86, daban paso a dos actores más jóvenes: Carlos Hipólito y Adriana Ozores.

1994: misma puesta en escena. Cómo decir el verso era una de las principales preocupaciones de Marsillach cuando creó la compañía. Se preguntaba qué hacer para huir de la declamación engolada. Los críticos del 86 tuvieron la impresión de que esta búsqueda no acaba de dar sus frutos. Era una tarea complicada. España no tenía la larga tradición de la Comedie Francaise, ni la de la Royal Shakespeare. Los actores jóvenes aprendían a decir el verso a la manera de actores consagrados como Dicenta o Antonio Vico. Para Marsillach escuchar a Carlos Hipólito resultó sorprendente.

-Normalmente, cuando acaba el ensayo con la compañía, me quedaba con Adolfo ensayando ese larguísimo monólogo de Don Gutierre en el que empieza a sospechar de su mujer y del infante –cuenta Hipólito-. *Es un monologo de 5 o 6 páginas en romance, muy complicado. Un día me para y me pregunta: 'Oye Carlos, ¿a ti quién te ha ensañado a decir el verso?' 'La verdad es que nadie en concreto', le dije. En la escuela de Layton, donde estudié, no se trabajaba. 'Supongo que como mi padre nos recitaba versos en vez de leernos*

La crítica fue tan hostil que el mismo Marsillach llegó a plantearse si debía presentar su dimisión como director de la compañía que acababa de nacer.

4 Así explica Julia Alonso el lema que guiaba a Marsillach en el citado artículo de YA.

5 CENTENO, E. *Aquel gran paso teatral de Adolfo Marsillach*. DIARIO 16 (22-1-1995)

> "Los primeros días de ensayos nos sorprendió a todos que Adolfo tuviera una televisión en la que, a través de un video, veía las escenas del montaje anterior para dirigirnos. A mí eso no me gustó. C. Hipólito"

un cuento –le expliqué-. Él era arquitecto y no tenía que ver con el teatro, pero le encantaba la poesía. Tenía muy buena memoria y recitaba muy bien, imagino que de escucharle…' Se me quedó mirando, hizo una pausa y sonrió. 'Dale las gracias a tu padre de mi parte y de parte de toda España por haberte enseñado el verso así.

Según contaba Enrique Centeno en Diario 16, Carlos Hipólito arrancaba aplausos espontáneos después de ese monólogo [5] a pesar de que él no se veía en el papel cuando Marsillach le llamó.

-Yo no creía que diera el tipo físicamente -dice Hipólito-. Gutierre es celoso, obsesionado con el honor, una especie de guerrero. Para mi gran alegría, Adolfo no me hizo caso. Me dijo que quería darle al personaje otra sensibilidad, mostrar a un hombre que sufre. Los primeros días de ensayos nos sorprendió a todos que Adolfo tuviera una televisión en la que, a través de un video, veía las escenas del montaje anterior para dirigirnos. A mí eso no me gustó. Sentíamos que estábamos haciendo una imitación de lo que habían hecho antes. Le dije a Adolfo que una cosa era hacer una sustitución de José Luis Pellicena, y otra que, aunque todo fuera igual, yo pudiera aportar mi visión y mi personalidad y que eso me apetecía mucho más. Adolfo no dijo nada pero, al día siguiente, aquella televisión desapareció.

Manuel Navarro también estuvo en esa versión de 1994. Interpretaba al infante, al hermano del rey, el enamorado de la esposa de Gutierre que despierta en él celos y sospechas:

-A Adolfo le gustó que Carlos se llevara el personaje más a las tripas, más a la verdad y menos a la cosa engolada de exigir sangre. Yo le decía a Carlos: 'Eres un puñetero porque has cogido al malo de la historia y has conseguido caer bien.' Llevó al personaje a vivir una contradicción. Gutierre ama a su mujer pero la sociedad lo obliga a matarla para restaurar su honor.

Reconstrucción de un clásico. Roberto Alonso ha dirigido esta tercera reposición para abrir Clásicos en Alcalá. Alonso, que formó parte de esa gran familia que creó la CNTC, era consciente de que su trabajo era respetar en lo posible las decisiones que había tomado Marsillach. Se ayudó de su memoria *-tenía ese montaje metido en la cabeza como un chip porque fue el inicio de la compañía-*, de los videos de las versiones anteriores, de cuadernos técnicos de iluminación y sonido que se conservan en la CNTC y de sus propias notas. Ha podido contar, además, con los trajes originales que ideó Cytrynowski. La mayor complicación fue adaptar un decorado ideado para el Teatro de la Comedia al escenario más pequeño del Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares.

Junto a Rafael Pérez Sierra, autor de la versión del 86, Alonso redujo la duración del texto.

-Duraba 2 horas y 40 minutos y nos parecía excesivo para ahora, con mascarilla, sin descanso. Decidimos dejarlo en poco más de dos horas. Quitamos los fragmentos más conceptuosos y cultistas de Calderón para dejarlo en la esencia absoluta.

Hay quien considera *El médico de su honra* el Otelo español. Que el protagonista asesine a su mujer por una ofensa a su honor y que el rey lo absuelva al final, no deja de ser un asunto delicado. ¿Estaba Calderón poniendo en evidencia los peligros de cierta honorabilidad?

Marsillach se puso de parte de esta pregunta y quiso subrayar al final la falta de opciones del rey a la hora de juzgar a Gutierre. Manuel Navarro recuerda cómo Adolfo planteó esta cuestión en la versión del 94.

-Cuando Héctor Colomé, que interpretaba al rey en la versión anterior, perdonaba al final el crimen de Gutierre, dirigía al público un gesto para expresar que no tenía otro remedio, que esa absolución era obligada en aquella época. Ahora yo hago algo parecido. Ese momento final me parece fantástico: romper la cuarta pared, enfrentarse al público y decir esto es lo que hay, no se podía hacer otra cosa. Es muy bonito.

Clásicos en Alcalá, además de esta reconstrucción deparó la sorpresa de montar *El animal de Hungría,* una obra de Lope nunca vista en escena. ◆

SIMPLEMENTE... ANTONIO

"Él nos transporta a esa lucha de Amor, de Celos y de Seducción, que vive en una sola persona. Es Toro y Matador, la arena y el público, la muerte y la vida. Es el vencedor y el vencido en que los ritmos son el instinto y la armonía, la geometría, el acento que ordena la Vida de este instrumento divino: el hombre". Serge Lifar (Semblanza en ABC, 1996)

Fotografías cedidas por
Francisco Ruiz

Antonio retratado en La Habana. Archivo de Francisco Ruiz.

EL ALMA DE ESPAÑA

Por **Julio Bravo**

«El alma de España baila en ti». Son palabras del mítico director Arturo Toscanini referidas a Antonio Ruiz Soler, simplemente Antonio el bailarín, una de las más grandes figuras que ha dado la danza española; fue durante décadas su principal mascarón de proa y su referente indiscutible. Su contribución a nuestro baile es tan fecunda como incuestionable. Coreografías como *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo,* sobre las partituras de Manuel de Falla; *Sonatas*, con música del Padre Soler; *Alegro de Concierto,* sobre Granados; *Fantasía Galaica*, con partitura de Ernesto Halffter; o *Jugando al toro*, con música de Cristóbal Halffter, son ejemplos de un legado que, más allá de las coreografías, se extiende en la modernización de la danza española y al impulso que le dio en una época especialmente difícil para la cultura española. Que se posa en la calidad, limpieza y genialidad de su baile; en lo avanzado de sus propuestas y en la proyección internacional que logró para la danza española.

Los primeros pasos de Antonio Ruiz Soler hay que buscarlos en Sevilla. Allí nació el 4 de noviembre de 1921; en el empedrado de sus calles empezó a dar sus primeras patadas hasta que ingresó en la academia de Manuel Real, 'Realito', donde conoció a Florencia Pérez, 'Rosario', con la que formaría pareja artística *Los chavalillos sevillanos*. Con ella se embarcó en una gira por toda América durante doce años (lo que le permitió evitar nuestra guerra civil y los años más duros de la posguerra).

A su regreso a España pronto se disolvería el dúo y Antonio, ya consagrado como creador además de como bailarín, formó su propia compañía. Su presentación se produjo el 20 de julio de 1953, en el primer Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en el marco de los Jardines del Generalife.

En los veinticinco años siguientes, Antonio Ballet Español (más tarde denominado Antonio y sus Ballets de Madrid) se convirtió en el mayor exponente de la danza española, con actuaciones en toda nuestra geografía y en capitales europeas tan relevantes como Londres (donde, en 1919, se había estrenado la versión original de *El sombrero de tres picos*, que el bailarín sevillano convirtió en uno de sus más emblemáticos trabajos), Milán, París o Viena.

En 1979, con 57 años, puso fin a su carrera como bailarín; su última actuación tuvo como escenario la ciudad japonesa de Sapporo.

El Ministerio de Cultura le encargó en 1980 la dirección del Ballet Nacional Español en sustitución de Antonio Gades. Estuvo menos de tres años en el cargo, y su salida estuvo rodeada de un sonoro escándalo. El carácter indómito e ingobernable de Antonio Ruiz Soler le causó no pocos problemas; el más sonado, su ingreso en prisión en Arcos de la Frontera, tras ser condenado por blasfemia y escándalo público durante el rodaje de *El sombrero de tres picos* para TVE (su encarcelamiento se produjo ya que el bailarín tenía antecedentes: en 1959 fue condenado por agredir a un empleado de la perrera de Santander).

A finales de los años ochenta, Antonio colaboró con la compañía de María Rosa, para la que creó su último trabajo, *El Rocío*. Fue el último aldabonazo de un artista único, excesivo para lo bueno y para lo malo. Quedan, por fortuna, varios testimonios de la elegancia y bravura de su baile en películas como *Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville; *Ziegfield Girl*, de Robert Z. Leonard y Busby Berkeley, que rodó en Estados Unidos; *Luna de miel*, de Michael Powell; *La nueva cenicienta*, con la estrella juvenil Marisol; y los tres ballets rodados para TVE: *El sombrero de tres picos, El amor brujo* y *La taberna del toro*.

TARDARÁ MUCHO TIEMPO EN APARECER OTRO ANTONIO

Por **María Rosa / Bailarina y coreógrafa**

Antonio en una actuación en Norteamérica. Archivo de Francisco Ruiz.

Concha Piquer me llevó al estudio de Antonio para que me viera. Bailé para él *Asturias*, de Albéniz, y unas seguidillas. Era el año 1962. Me contrató como primera bailarina junto a Carmen Rojas. Poco después, actuando en Canarias, Carmen se rompió un menisco. Antonio me preguntó si me atrevía a bailar con él sin ensayar. Le dije que sí, claro. Después me montó varias coreografías. Pero en su ballet iban y venían Carmen Rojas y Rosita Segovia. A mí me desplazaban entonces. Antonio me prometió que iba a bailar *El amor brujo*. Estando en San Sebastián, me lo quito otra vez y ahí ya no aguanté y me despedí. Él tenía un temperamento muy fuerte a la hora de trabajar. Después, en el trato personal, era encantador.

Años más tarde le dije que tenía en mente crear una gran coreografía sobre el Rocío y quería que la montara él. ¡Estás loca!, me respondió. Antonio la hizo, aunque nunca había estado en la romería. Pero sobre el escenario estaba todo. La estrenamos en 1987 en el Monumental. Temíamos presentarnos en Sevilla pero el éxito fue apoteósico.

A Antonio solo le importaba bailar, no era nada materialista. Cuando le pregunté cuánto quería cobrar por la coreografía de *El Roció*, dudó y, finalmente, me pidió 600.000 pesetas. A mí me pareció muy poco y le pagué un millón. Entonces él me regalo el *Allegro*, el zapateado *A palo seco*…

Cuando ensayaba y montaba, lo controlaba todo: las luces, el vestuario, las posiciones de los bailarines. Nos colocaba los brazos, corregía la figura, no era de estar sentado viendo y ordenando. Cuando montó el zapateado para cinco chicos, él les bailaba todas las partes. De su forma de bailar siempre se destacaban los brazos, los brazos *antonianos*.

En el Ballet Nacional de España no se entendió con María de Ávila. Hasta el punto de que Antonio se fue dos días a Sevilla porque le hacían Hijo Predilecto. Al regresar a Madrid le entregaron una carta de despido por haberse ausentado sin permiso. Salió de allí y le hicieron la vida imposible. Le dio de lado mucha gente porque ya no estaba en la cumbre.

Con Antonio, salvo Sevilla donde se le adora, se ha sido injusto. Madrid debería dedicarle una calle. A la hora de rendir homenajes hay que dejar de lado la vida privada, separarla del arte. Él llevó el nombre de España por todo el mundo, salvo Australia. Siempre me decía: 'Me falta Australia'. Su salud fue empeorando. Fue hospitalizado una primera vez donde descubrieron su cirrosis. Los médicos le hicieron varias recomendaciones para que pudiera recuperarse. Siempre mantuvo la dignidad, aun cuando iba con muletas o en silla de ruedas. Repetía siempre: 'la estrella es estrella desde que se levanta hasta que se acuesta'. No hizo caso a los médicos y tuvo la recaída definitiva. Él quería morir en su casa e hicimos todo lo posible para que así fuera. Lo visitaba un médico al que repetía: 'Con lo que yo he sido y como estoy ahora ¿para qué quiero vivir?'

No sé si quería morirse. Lo que no quería era seguir viviendo así.

Ha habido muchos bailarines buenos, muy buenos, pero tardará mucho tiempo en aparecer otro Antonio.

Cuando ensayaba y montaba, lo controlaba todo: las luces, el vestuario, las posiciones de los bailarines…

ÁLBUM

Izq. Foto de Los Chavalillos que Antonio dedicó a su madre. Archivo de Francisco Ruiz.

Dcha: Antonio era un bailarín espectacular. Archivo de Francisco Ruiz.

Arriba: Ensayando con Ludmilla Tcherina. Archivo de Francisco Ruiz.

Antonio durante una entrevista en USA. Archivo de Francisco Ruiz.

Abajo: Foto coloreada de Los Chavaillos Sevillanos. Archivo de Francisco Ruiz.

Arriba: Rosario y Antonio bailaron juntos hasta 1952. Archivo de Francisco Ruiz.

Drcha: Tres leyendas: Pilar López, Antonio y María Rosa. Archivo de María Rosa.

ANTONIO NO SOPORTABA LA FALTA DE TALENTO

Por **Carmen Roche / Bailarina y fundadora de Scaena**

Hace unos 60 años yo bailaba en un fin de curso con la academia de María de Ávila. Antonio se encontraba en Zaragoza y acudió a vernos. Al finalizar le dijo a María que quería contratarme, pero yo tenía solo trece años. Mis padres accedieron a que viniera a Madrid si Antonio se hacía mi tutor. Y siendo una niña entré en el estudio de la calle Coslada. Cuarenta años más tarde, en 2001, pude comprar este recinto, que se iba a tirar para hacer apartamentos. Cuando sonó el piano para impartir la primera clase de mi academia, no pude dejar de decir: ¡Antonio, lo hemos conseguido, hemos salvado tu templo!
Antonio era muy visceral, un artista. Muy disciplinado cuando se ponía a trabajar, pero también era muy alegre y disfrutaba de las fiestas. Él ha sido de lo mejor que ha parido España. En escena era tremendo, ponía en pie a miles de personas en teatros de todo el mundo. Siendo la suya una compañía totalmente privada, podríamos ser unos cuarenta artistas viajando por todo el mundo. Llegábamos a Estados Unidos y estábamos tres meses haciendo gira.

Rosario y Antonio retratados en Nueva York. Archivo de Francisco Ruiz.

Estuvimos en Rusia en una época en la que las relaciones diplomáticas apenas existían. Actuamos en Moscú, Kiev y San Petersburgo. Había un público muy acostumbrado a la danza. Ellos tienen un folklore muy rico y una gran escuela clásica. La acogida al ballet de Antonio fue excepcional, un éxito apoteósico. Los espectadores se levantaban y avanzaban hasta el escenario para llenarlo de flores.
Yo bailé con Antonio un paso a dos en *Eterna Castilla*, debutando en la Scala de Milán. Hacía de su hija y tenía que cogerme en brazos y me decía: Carmen, hazte ligerita... Transmitía mucha energía y mucha seguridad. Fue un innovador de la danza. Hacía coreografías grandiosas, algunas de las cuales se siguen montando. En las representaciones estaba siempre sentado entre cajas viéndolo todo, controlándolo todo.

Él ha sido de lo mejor que ha parido España. En escena era tremendo, ponía en pie a miles de personas en teatros de todo el mundo

A mí me interesaba bailar el repertorio clásico por lo que, en un momento determinado, dejé el ballet de Antonio para irme a Lisboa, al Gulbekian. Allí, durante una gira, vino a verme bailar Antonio y me pidió que volviera con él. Accedí y estuve otro año con su ballet.
Antonio podía bailar lo que quisiera, pero no tenía físico para el clásico, no tenía pies para ello. Aunque creo que debió estudiar algo de clásico porque sino, no hubiera podido bailar como lo hacía, la *Sonata* del Padre Soler.
En sus últimos años creo que estuvo mal asesorado. Escribió cosas que, fueran o no verdad, no procedía publicar y lo echaron del Ballet Nacional. Sufrió mucho con aquello. Yo venía a visitarlo alguna vez y lo estaba pasando fatal. Fue muy duro que lo echaran.
Mi etapa junto a Antonio fue de aprendizaje total. El no nos enseñaba a bailar, pero con verlo cómo se preparaba, como actuaba, teníamos una lección extraordinaria. Se preocupaba de que su compañía estuviera bien entrenada. Lo que no soportaba era la falta de talento. Con los mediocres podía ser impertinente. Yo tuve una relación maravillosa con él. Aquí, en la sala donde hacíamos barra, me montó una variación en un día inolvidable para mí.

EL NIÑO PASA YA A LA COMPAÑÍA

Por **Antonio Márquez / Bailarín y coreógrafo**

Antonio en *El sombrero de tres picos.* Archivo de Francisco Ruiz.

A él, que era el mejor, no había quien le dijera cómo tenía que hacer las cosas

En enero de 1982 vine a hacer unas audiciones para el Ballet Nacional, que dirigía Antonio. A él y a Victoria Eugenia fueron los primeros que vi. Me admitieron para la escuela. Antonio solía pasearse por las clases y un día se acercó a mí, me tocó en el hombro y le dijo a Betty: 'El niño pasa ya a la compañía'. Estaba montando el *Albaicín*, con Ana González y siete chicos. Yo fui uno de ellos. También preparaba *Las tardes de la Alameda*, una gran obra sobre sus recuerdos de la Alameda de Hércules. Manuela Vargas y Paco Romero eran los protagonistas, pero le faltaba un tercero. Un día apareció en la tablilla de ensayos mi nombre -solo Antonio- junto a los de ellos. No pensé que ese Antonio era yo y no me presenté. Pero vino Tino, el regidor, a buscarme para hacer el tercer personaje. Estuvimos trabajando en esa obra hasta que lo echaron.

En 1983 entró como directora general María de Ávila. Ullate dimitió de su cargo pero Antonio se quedó. A él, que era el mejor, no había quien le dijera cómo tenía que hacer las cosas. Un día María cambió una tablilla que había puesto Antonio. Cuando vio el cambio, la quitó. Ahí empezaron a torcerse las cosas hasta que lo echaron a la calle.

Trabajar con él en esos años era un privilegio. Yo llegué de Ibiza estando muy verde, por lo que tuve que trabajar mucho para ponerme a la altura. Si Antonio te pedía cosas no podías decirle que no. Una vez me pidió una doble vuelta de rodillas y cada vez que lo intentaba acababa en el suelo. '¡Quita de ahí!' me dijo. Dio las dos vueltas y se quedó como un Cristo. Sabía aprovechar lo mejor de cada uno y sacarle todas las posibilidades. Más allá del respeto que le podía tener, ya venía con su referencia porque mis primeros maestros habían sido de su escuela, aunque nunca pude verlo en el escenario.

Toda su leyenda es cierta. Con 9 años Rosario y él se van de España. Desde Argentina, donde conocieron a Carmen Amaya, esos niños fueron subiendo hasta llegar a Estados Unidos. En Nueva York bebió en los grandes musicales y fue el primero que hace las vueltas de rodillas, quebradas, las vueltas de avión… toda la influencia del Broadway de entonces. Coincidió con Pilar López, que tenía un gran cuadro de bailarines. Antonio no quería volver a España porque pensaba que había evolucionado mucho y no se iba a entender su baile. Pilar sí volvió y tuvo un gran éxito. Al enterarse Antonio, propuso a su empresario venir. Este se negó y entonces él vendió todo y se vino a España, al Fontalba madrileño y volvió loco al público. Los bailarines de entonces eran bailarines de tablao. Él, como Pilar, les cambia la forma de estar en un escenario. Y siguió siendo la gran estrella internacional y nacional. Hay una anécdota sobre esto: desde Australia enviaron una carta en la que solo ponía, como destinatario 'Antonio. España'. Y le llegó a su casa. ¡Cómo no iba a ser un gran divo!

Después solo tuve relación esporádica con él. Con mi ballet monté *Homenaje a Antonio* y cuando me propusieron inaugurar el teatro Real en 1997 no dudé en ofrecer *El sombrero de tres picos*, con coreografía de Antonio, música de Falla y decorados inspirados en los que diseñó Picasso. ◆

V Jornadas de plástica escénica

El principal objetivo de la presente edición, con Álvaro Luna al frente, es el de "lanzar una mirada global al fenómeno de la videoescena".

Por **José Luis Raymond**

LAS JORNADAS están organizadas por el CDN, la Asociación de Autores de Iluminación (AAI) y la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE), con la colaboración de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) y el Instituto Polaco de Cultura. Tres días para encuentros, conferencias, exhibiciones… que propugnen maneras de pensar creativas y artísticas, y que sean utilizadas como caminos en los pensamientos futuros de las artes escénicas y de sus creadores.

PANDEMIA Y DISTANCIA

Adaptar el desarrollo a la asistencia de público y a la comunicación por *streaming*, consecuencia de la pandemia, ha exigido un gran despliegue técnico y ha puesto en evidencia que la creación escénica a través de la pantalla y sus funciones, es ya un tema recurrente.

Simultáneamente, en la sala El Mirlo Blanco se vio la instalación audiovisual *Cruzando el espejo – proyecto ACQUA* , de Claire Bardainne y Adrien presentando su capacidad para contar historias con su libro pop-up de realidad aumentada

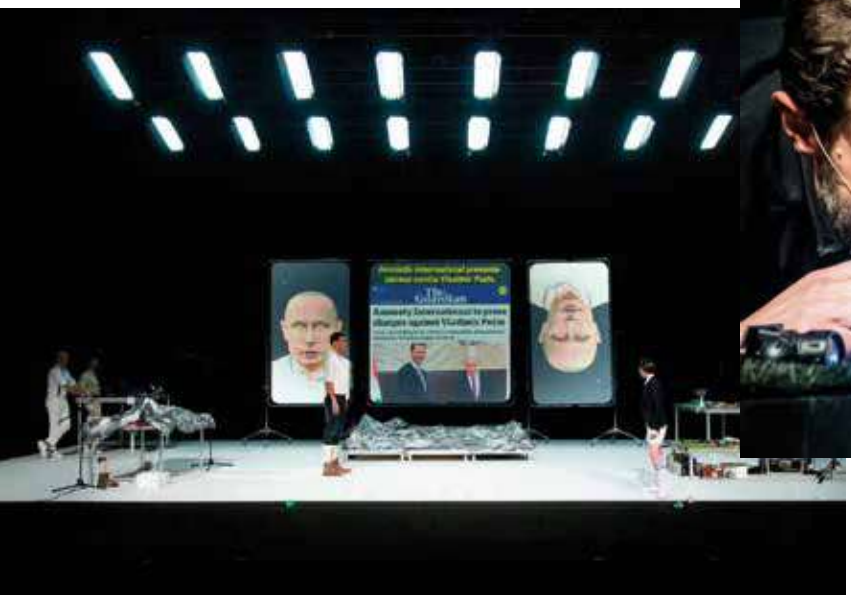
La creación en tiempos de pandemia ha sido el tema al que han acudido los creadores, exponiendo en sus trabajos, y a distancia, las preocupaciones que este parón les ha impuesto.

En la mesa de debate *Experiencias audiovisuales teatrales en tiempo de confinamiento,* moderada por el dramaturgo Luis Sorolla, los creadores Alex Peña y Fernando S. Cabezudo y la creadora Iara Solano, dialogaron sobre el confinamiento y sus limitaciones de movilidad, del aforo y de relaciones entre espectador y escena. Entre el lenguaje escénico y el audiovisual , entre lo diferido y lo presencial , entre la trandisciplinaridad de las artes escénicas y el futuro de lo construido en estos meses de distancia, entre los formatos fuera del escenario para devolverlos al teatro, de un modo más plural, y los formatos digitales.

GENERAR EXPERIENCIA

Con el título *De la escena a la pantalla* el videoescenista Emilio Valenzuela moderó la mesa de encuentro con Irene Escolar, Marcel Borràs, Anna R. Acosta y David Picazo, que repasaron sus experiencias en los proyectos que han realizado alejados de los teatros cerrados. Se habla de los códigos interpretativos wen cada uno de los medios, de los sistemas de producción y que cómo esta puede condicionar esos códigos. Desde el Reino Unido, la conferencia del video artista

Arriba: Intervención en el paisaje del artista Javier Riera. *Configuraciones y Resonancias*. 2014



Izq. *The Mountain*. 2020. ©Jordi Soler

Dcha. *Lokis*, de Lucasz Twarkowski. 2018. © Dmitrij Matvejev

Fim Ross, fundador y director creativo de FRAYstudio, comenzó explorando las posibilidades de la videoescena de la mano de las compañías como Complicité y The Englisch National Opera. Proyecta escenografías sobre escenografías abriendo nuevas maneras de entender la escena entre el público, siendo los actores los que se ven inmersos con sus proyecciones en la tridimensionalidad espacial. De las imágenes inmersivas en el escenario se presenta otro director escénico polaco que utiliza el sonido y la imagen para introducir al espectador en parte integrante de la acción, como es el caso de su último espectáculo macroperformativo e inmersivo, *Respublika*. Hablamos de Lucasz Twarkowski. Colaborador de otro gran creador escénico polaco, Kristiam Lupa. En estas jornadas participa en su conferencia con un título que le ha marcado y con el que se siente plenamente identificado *La imagen lo es todo*. Cree que el teatro es una: *ampliación de la realidad, y que debe servir para analizar el comportamiento humano, para medir el impacto que ciertos hechos tienen en la sociedad.*

EL PAISAJE Y EL ESPACIO

El artista Javier Riera presentó el trabajo que realiza con el paisaje y sobre el paisaje para sentir en el espacio lo que ocurre en este. Lo vincula con la experiencia de la luz y con el conocimiento. Las referencias artísticas del Land Art le permite entrar en contacto con la geometría que se produce en la naturaleza y en las matemáticas. El título de su charla recoge claramente estos conceptos: *Luz, Geometría y paisaje*. ▸

Intervenciones en los espacios públicos. Su incesante búsqueda de nuevos programas matemáticos y de la elaboración de sus dibujos hacen que la creación de sus proyectos estén constantemente vivos y en movimiento. El productor y fundador Vjspain Oscar Terón presentó la proyección *Visualist, those who see beyond*, película en clave documental que bajo el concepto de Visualist, acerca al gran público, el pasado, presente y futuro del Arte audiovisual.

Video escena, método y relaciones, mesa moderada por Juan Gómez Cornejo, debatió cómo se puede compaginar la creación , la producción y la metodología necesarias para el desarrollo y proceso de un espectáculo. Le acompañaron Mónica Boromello, Luis Luque, la productora de Barco Pirata, Nuria Cruz Moreno y Miguel Ángel Raió, videoescenista.

Con el sistema de producción a gran escala, el videoartista Franc Aleu nos presenta la conferencia *Piel y luz,* un recorrido por sus escenografías, creando con ellas espacios singulares y únicos. Ecléptico en su obra, abarca las proyecciones audiovisuales en eventos, edificios, escenarios y colaboraciones entre otros con La Fura dels Baus y Jaume Plensa.

Y la piel se convierte en acción con la performance de Mónica Runde. Su cuerpo se convierte en pantalla, en receptor de una vida consagrada al movimiento, en *Mi primera producción solo en VHS*. Imágenes consagradas a su tiempo, a la construcción de una memoria que sigue persistiendo en una actualidad a la que Elisa Sanz la proyecta con una maravillosa escultura textil en la cual se ve envuelta en su continuidad escénica.

VÍDEO Y TEATRO

¿Qué es lo que queremos hacer con el vídeo en el teatro? Esta y otras cuestiones las recordó Álvaro Luna, en su conferencia *En busca de la visualidad*. Comenta: *El objetivo de la videoescena es apoyar la construcción dramática a partir de la utilización artística. Construir un discurso escénico coherente, estético y dramático.*

Todas las conferencias presentadas conforman las distintas visiones que tienen los creadores a la hora de enfrentarse a una obra

Finalizando el recorrido por las formas y maneras de entender la imagen y los medios digitales en la escena, Alex Serrano, de la compañía catalana Agrupación Señor Serrano, hizo un repaso por los espectáculos que ha generado y realizado la compañía, utilizando lo nuevo y lo vintage para entender los confines del teatro y hacer obras que entren en el maletero de un coche. Maquetas, danza, vídeo, performance, texto, sonido, elementos que les ayudan a crear producciones originales sobre aspectos discordantes de la experiencia humana contemporánea

Todas las conferencias presentadas conforman las distintas visiones que tienen los creadores a la hora de enfrentarse a una obra y con los medios técnicos y actorales con los que cuentan en cada producción de estas. En la última mesa de estas V jornadas, se ha habló sobre las *Dramaturgias visuales* y de las distintas formas con que tiende a expresarse el audiovisual: como construcciones de espacios, articulaciones de los tiempos escénicos, como punto de vista del personaje, como efectos climatológicos, como transmisión de informaciones , como imagen en sí, etc., temas tratados por los asistentes a esta mesa: Pablo Iglesias Simón y los videoescenistas Elvira Ruiz Zuritay Joan Rodón, moderados por Gustavo Montes, docente e investigador del audiovisual en la representación teatral.

Para final de las jornadas se guardó la proyección del trabajo realizado por los 12 creadores elegidos por Gob Squad y que durante tres días han recorrido las calles de Madrid para captar su vida a través de sus videos –performances. Gob Squad es un grupo de artistas británicos y alemanes que sitúan sus obras no solamente en teatros y galerías, sino e el corazón de la vida urbana.

Fin de unas jornadas que van más allá de la estética. ◆

Música
Jacinto Guerrero

Los Gavilanes

del
8 - 24 de octubre
de 2021

Dirección musical
Jordi Bernácer

Dirección de escena
Mario Gas

Teatro de la Zarzuela
inaem

Música
Pablo Sorozábal

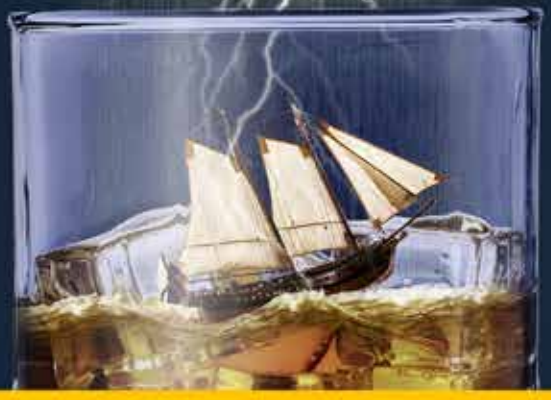
La Tabernera del Puerto

del
19 al 28 de noviembre
de 2021

Dirección musical
Óliver Díaz

Dirección de escena
Mario Gas

Teatro de la Zarzuela
inaem



Música
Pablo Sorozábal

Entre Sevilla y Triana

del
26 de enero
al
6 de febrero
de 2022

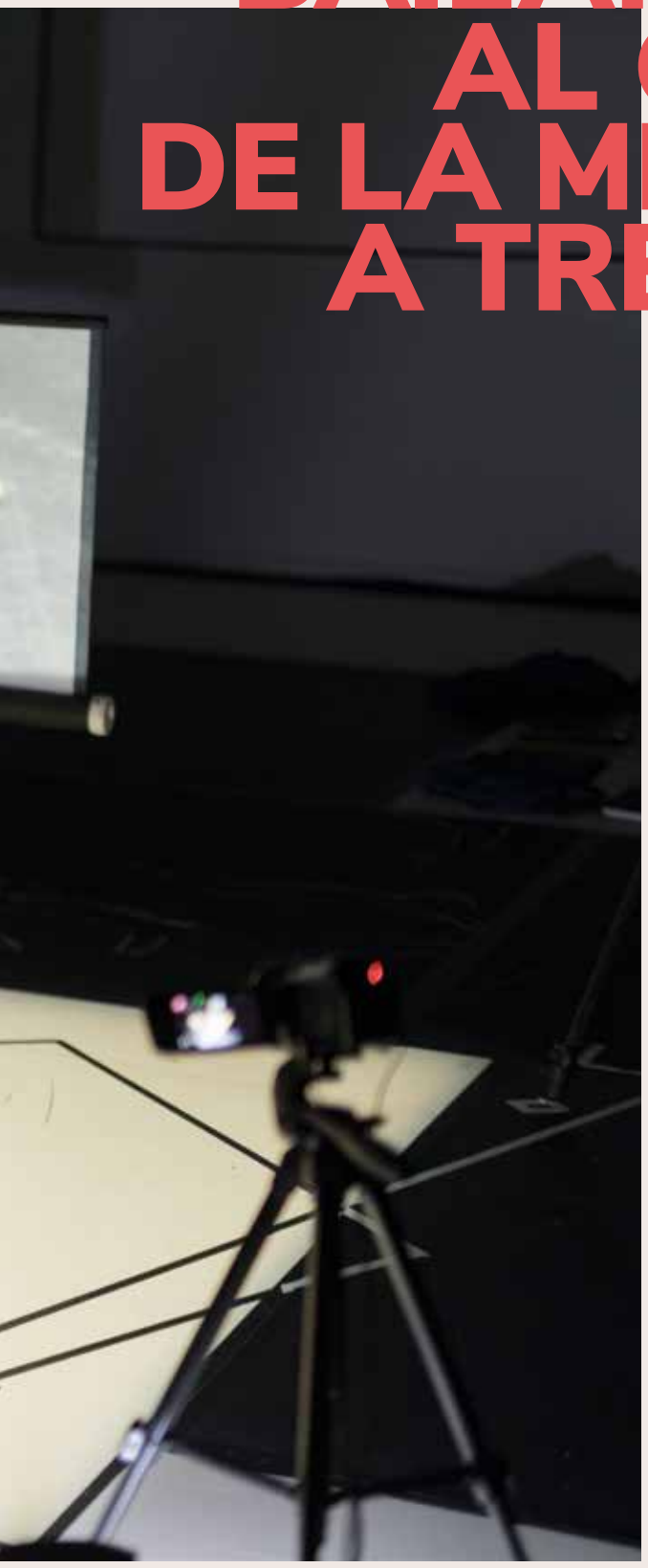
Dirección musical
Guillermo García Calvo

Dirección de escena
Curro Carreres

Teatro de la Zarzuela
inaem

Esto no es mi cuerpo. Olga Mesa.2019. ©Tony Trichanh

BAILANDO AL COMPÁS DE LA MEMORIA A TRES TIEMPOS



El solo *estO NO eS mi Cuerpo*, creado por Olga Mesa en 1996, ha vuelto a la escena en dos ocasiones más. Analizamos la importancia que tuvo para la danza por la incorporación de nuevas tecnologías.

Por Carolina Martínez López

Podemos considerar a la avilesina Olga Mesa (Caballero de la Orden de las Artes y Letras Francesas) como una de las pioneras en nuestro país en investigar la relación entre la danza, el vídeo y las nuevas tecnologías, que en su trayectoria tendría un punto de inflexión en 1996 con la creación del solo e*stO NO eS MI CuerpO* (primera parte de su trilogía *Res Non Verba*), un "solo acompañado" en el que un chelista y su propia imagen durmiendo en una película Súper 8 compartían la escena con la coreógrafa. A partir de este solo se instalaría la narrativa audiovisual de manera definitiva en sus piezas, llevándola incluso a componer sus coreografías haciendo uso del lenguaje cinematográfico, y abriendo la puerta a un perpetuo diálogo entre su presencia real y sus presencias virtuales multiplicadas en el espacio y en el tiempo, construidas mediante el uso de diferentes cámaras (muchas veces usadas por ella misma como un apéndice corporal), circuitos cerrados de vídeo, y proyecciones. También comenzaría a forjarse su fascinación por los conceptos de aparición y desaparición, de lo visible y lo invisible, y por el fuera de campo y la mirada y el punto de vista del espectador, que la han ido llevando a construir circuitos multidimensionales cada vez más complejos, como es el caso de *labOfilm: El Lamento de Blancanieves* (2009-2012) y del megaproyecto transdisciplinar *Carmen // Shakespeare* (2013-2019), ▸

Esto no es mi cuerpo. Olga Mesa.2019. ©Tony Trichanh

co-realizado conjuntamente con el artista fuera de formato Francisco Ruiz de Infante.

RECUPERACIÓN EN PARÍS. Después de su estreno en 1996, *estO NO eS MI CuerpO* se recuperó en 2001 para el Théâtre de la Ville de París, revisitándose en 2018 con la colaboración de Ruiz de Infante y de la bailarina Natacha Kouznetsova como álter ego de la coreógrafa. Esta nueva versión (estrenada en 2019 en el Teatro CDCN Pôle Sud de Estrasburgo y que tenía previsto su paso por Madrid el pasado mes de mayo) no es, sin embargo, una transmisión al uso de una coreografía, sino un trabajo crítico sobre la noción de repertorio que muestra una pieza en perpetua transformación, dotando de más y más capas a la original, evidenciando y acentuando los elementos que pueblan el universo de Mesa, y sumiendo al espectador en un espacio-tiempo suspendido, deslocalizado, fragmentado y poliédrico.

El dispositivo audiovisual nos devuelve constantemente a su referente: el cuerpo de Olga en el solo de 1996 pero multiplicado, y nos devuelve también a nuestra propia memoria.

Desde el inicio de la pieza, como una maestra de ceremonias, la coreógrafa –presente también físicamente– crea las condiciones para que se produzca un encuentro (y un desencuentro) entre pasado, presente y futuro. Se trata de un diálogo multitemporal de apariciones y desapariciones, en el que la puesta en escena es su propia mente sacada al escenario en forma de imágenes y cuerpos cosidos por líneas, puntos y diagramas, en una atmósfera que genera intimidad, pero también tensión en el espectador, fruto del encuentro de su deseo de ver y de lo que sucede en realidad. Escamas de tiempos olvidados o subrayados, recuerdos perdidos en el fondo de la memoria, mapas del tesoro reconstruidos y reencontrados (o no), se unen en un dispositivo coreográfico global en el que las bailarinas reales y proyectadas (venidas de diferentes tiempos) se entretejen multiplicándose hasta el infinito, y que se cierra en el ojo del espectador. El esqueleto constructivo y procesual de la pieza, su complejo mecanismo, se encarna en los cables y las máquinas que acompañan a las intérpretes; el cerebro de Olga y su memoria viven en las pantallas; lo visceral en la coreografía. Dicha coreografía, la de un cuerpo que quiere salirse de sí mismo, cobra aquí una dimensión nueva al intentar encajar en el cuerpo de Natacha, consciente de su imposibilidad de atravesar el tiempo y el espacio en su totalidad. El extrañamiento de sí mismo del cuerpo de Olga en 1996 se multiplica en el cuerpo de Natacha. Natacha es Olga y no lo es al mismo tiempo. Olga es Natacha y no lo es al mismo tiempo. Un cuerpo, dos cuerpos, tres, cuatro…, identidades multiplicadas carnales y virtuales que se interrogan a sí mismas y a sus movimientos entre los pliegues del tiempo.

CEREMONIA MÁGICA. Asistimos a una ceremonia mágica y cuántica, a una lucha jerárquica de tiempos, espacios, cuerpos, espectros y pensamientos, que nos remite al cuestionamiento de nuestra propia naturaleza, siempre en proceso de cambio, siempre diluyéndose. Paseamos como en sordina por la mente en tres tiempos de Olga Mesa al ritmo del metrónomo, de Rachmaninov, de Leonard Cohen, como en un sueño, recordando que vivimos en una perpetua desaparición, con el vestido azul del pasado y el presente. No hay tiempo, no hay espacio. El dispositivo audiovisual nos devuelve constantemente a su referente: el cuerpo de Olga en el solo de 1996 pero multiplicado, y nos devuelve también a nuestra propia memoria. Me devuelve a mí con dieciocho años como espectadora en el Teatro Pradillo de Madrid, archivando los gestos de la joven Olga para poder repetirlos en las improvisaciones de clase de danza. Nos hace tomar conciencia de la importancia que tuvo ese solo en aquella naciente historia de la danza contemporánea en España. De lo inmensa que se ha hecho Olga en estos años, una Olga que se proyecta sin cesar en todas dimensiones. ◆

Programación 2021/2022

PENTACION TEATROS

Teatro Bellas Artes

Del 1 de septiembre al 28 de noviembre de 2021

Cinco horas con Mario

de Miguel Delibes

Del 1 de diciembre de 2021 al 9 de enero de 2022

Las criadas

de Jean Genet

Del 12 al 23 de enero de 2022

El perdón

de Juan Carlos Rubio

Del 26 de enero al 6 de marzo de 2022

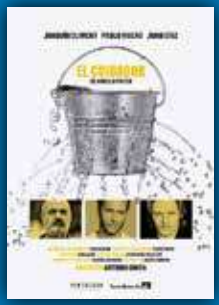
Los Dioses y Dios

Reflexión libre a partir de "Anfitrión", de Plauto

Del 9 al 13 de marzo de 2022

Adiós, dueño mío

de María de Zayas



Del 16 de marzo al 24 de abril de 2022

El cuidador

de Harold Pinter

Del 27 de abril al 26 de junio de 2022

La coartada

de Christy Hall

Teatro La Latina

Del 9 de septiembre de 2021 al 16 de enero de 2022

Golfus de Roma

Música y letras de Stephen Sondheim y libreto de Burt Shevelove y Larry Gelbart

Del 20 de enero al 13 de marzo de 2022

Una noche con ella

de Juan Luis Iborra

Del 17 de marzo al 26 de junio de 2022

Ser o no ser

de Ernst Lubitsch

Teatro Reina Victoria

Del 1 de septiembre al 14 de noviembre de 2021

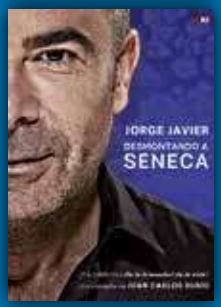
Tartufo

de Molière

Del 17 de noviembre de 2021 al 9 de enero de 2022

Eva contra Eva

de Pau Miró



Del 12 de enero al 13 de marzo de 2022

Desmontando a Séneca

de Séneca, Juan Carlos Rubio y Luis Miguel Serrano

Del 18 de marzo al 8 de mayo de 2022

El peligro de las buenas compañías

de Javier Gomá

Del 11 de mayo al 12 de junio de 2022

Entre copas

de Rex Pickett

Más información y venta de entradas:
www.teatrobellasartes.es, www.teatrolalatina.es, www.elteatroreinavictoria.com y en las taquillas de los teatros

Historias para bailar

Adoro el teatro, la danza y la música en directo, porque son efímeros y se desvanecen al tiempo que son interpretados

Por **Gregor Acuña-Pohl**

Carmen. ©Compañía Nacional de Danza por Carlos Quezada

SOY DRAMATURGO, pero no escribo palabras, escribo movimientos. La labor de escritor, igual que la de pintor o compositor, siempre me ha parecido la más difícil y arriesgada del mundo artístico. Ponerse delante de una hoja (lienzo o pentagrama) en blanco, me ha dado siempre vértigo. Plasmar algo que se quedará impreso para 'la eternidad' me produce pánico, porque no hay manera de cambiarlo o mejorarlo luego. Por ello adoro el teatro, la danza y la música en directo, que son efímeros y se desvanecen al tiempo que son interpretados. ¡Mañana será otra representación… parecida, pero jamás igual!

Mi formación ha sido la de actor, pasando por el Instituto del Teatro de Sevilla, la Abadía de Madrid y la Ecole de Philippe Gaulier de Londres. En danza, algo de ballet clásico y danza contemporánea, así como talleres intensivos con Carl Paris, Robert North y Regio McLaughlin. Pero sobre todo, compartir más de 30 años de vida con la bailarina y coreógrafa (ella prefiere 'directora') Isabel Vázquez. Juntos hemos visto muchos espectáculos de DV8, Pina Bausch, Rosas, La La Human Steps, Última Vez, Carbono 14, etc. que influyeron definitivamente en mi forma de entender la danza.

10&10 E ISABEL VÁZQUEZ. Mi interés por la dramaturgia de la danza surge tras ver trabajar de cerca a Natalia Menéndez, como dramaturga de las piezas de Mónica Runde, en los ensayos de 10&10 Danza, junto a las creaciones de Pedro Berdäyes. Comprendí la utilidad, para algunos coreógrafos, de tener cerca a un conocedor de estructuras dramáticas, tramas y conceptos, bien argumentales o de fondo. Alguien que les pueda asistir al componer y fragmentar las distintas escenas de sus creaciones coreográficas.

A raíz de allí, empecé a interesarme por los procesos de creación de Pina Bausch y Lloyd Newson. Ambos utilizan la danza como medio de expresión casi teatral. En sus obras la danza se convierte en un idioma a través del cual el público se emociona al comprender los conceptos, siguiendo el hilo.

Siempre he concebido la danza como lenguaje no verbal, la expresión física de algo interior que se comunica a través del cuerpo, lleno de contenido e intención. Cuando Isabel recibió la invitación de participar en la Gala del Día Internacional de la Danza del '97, en el Teatro Central de Sevilla, creamos juntos la pieza *Nada*, mi primera dramaturgia para danza. Trataba sobre el conflicto del coreógrafo encerrado en el estudio, sin inspiración, inseguro, con la dificultad de no encontrar un tema concreto y crear sobre la 'nada'. Desde entonces soy el dramaturgo de Isabel y juntos hemos estrenado media docena de creaciones.

JOHAN INGER. Otro hecho fundamental para mí se produjo en el 2010, cuando el coreógrafo sueco Johan Inger se trasladó a Sevilla, tras dirigir el Cullberg Ballet, y le invitamos a dar un curso en el Centro de Artes Escénicas de Sevilla. Este encuentro fortuito fue el comienzo de una gran amistad que ha supuesto un crecimiento en mi vida personal y profesional. Johan es mi amigo y un ser muy especial.

> Siempre he concebido la danza como lenguaje no verbal, la expresión física de algo interior que se comunica a través del cuerpo, lleno de contenido e intención.

Me iluminó la positiva vitalidad que desprendía el veterano bailarín, que ahora se había consolidado como coreógrafo. Johan comenzó a hacerme partícipe de sus creaciones, enseñándome los vídeos de los ensayos con ▶

NDT y el Ballet de Basilea. Fue así como empezamos a analizar, debatir y contrastar ideas sobre la creación coreográfica… hasta que el director del Festival Internacional de Danza de Itálica, Juan Antonio Maesso, nos invitó a crear juntos una pieza doble para la edición del 2011. Así nacieron *Stabat Mater,* con tres grandes bailarines (Diana Noriega, Leticia Gude y Javier Pérez), un contratenor y cuarteto de cuerdas, estrenado en el teatro de la Maestranza; e *Interludio* un dúo paródico entre Johan y yo, que animó la Gala de Estrellas de la inauguración del festival en el teatro romano de Itálica (Santiponce).

Tras ese arranque, Johan y yo nos hemos impulsado y divertido mucho, provocando sinergias que siempre arrancan con un "Y si…" y desembocan en las mayores locuras y desvaríos. Es un gusto poder crear sin límites ni cortapisas, a partir de un *brainstorming*, al que Johan luego se encarga de dar la forma final. Con él tengo la sensación de que realmente se trata de una colaboración total.

Tras nuestro debut con *B.R.I.S.A* (2014) para NDT2, ya como su dramaturgo oficial, vino *Carmen* (2015) para la Compañía Nacional de Danza, que supuso la consolidación de nuestra 'relación laboral'.

Cuando comienzo un proyecto intento pensar que va dirigido tanto a especialistas del tema como a neófitos.

La maldición de los hombres Malboro. ©Luis Castilla

Creo que teorizar sobre la dramaturgia para danza es algo fascinante, pero complejo. Durante el proceso de *Carmen* llegué a algunas conclusiones: cuando comienzo un proyecto intento pensar que va dirigido tanto a especialistas del tema como a neófitos. Quien conozca la trama o el personaje a plasmar, no debe verse defraudado; incluso hallará guiños estimulantes. Quien desconozca la historia, entenderá la narración de los hechos y sentirá satisfecha su curiosidad sobre la fábula. Otra premisa es la de ganar adeptos. Crear supone una gran oportunidad, pero también una enorme responsabilidad. Creo que la mejor 'escuela de públicos' es un espectáculo que te deje ganas de ver más. Johan habla siempre de ser generoso con el público y honesto consigo mismo; dos conceptos que tomo como líneas maestras. Con ellas, la creatividad fluye de manera luminosa y auténtica. Por último, intentar llegar a la esencia de la idea, incluso alejándote de épocas y lugares determinados, para apuntar al núcleo humano de las emociones y los conflictos. Con Johan nos intentamos alejar lo máximo posible de todo lo que suene a 'previsible', 'estereotipo' o 'cliché'. Y a veces lo conseguimos.

Patricia Guerrero, Rubén Olmo y Maribel Gallardo en *La Bella Otero*. ©María Alperi

RUBÉN OLMO. Creo que es importante que admires a las personas con las que trabajas. Pocas veces en mi vida profesional he sentido tanta generosidad, capacidad de trabajo y genialidad creativa como en el proceso que compartí con Rubén y la compañía del BNE que dirige. Su capacidad de aunar los conceptos de distintos creadores y propiciar un ambiente relajado y de confianza son admirables. Ha sido muy fácil crear para él la estructura de su *Bella Otero*, en pocas reuniones quedaron claras sus intenciones y deseos para plasmar en el libreto. Con Isabel estoy acostumbrado a los debates y discusiones; con Johan es un constante 'toma y daca' de idas y venidas de ideas, y con Rubén todo ha fluido en una misma dirección desde el principio.
Esto me hace constatar que en cada trabajo dramatúrgico establezco una relación única y exclusiva con el creador, que va definiendo paso a paso un proceso único y personal, dependiendo del artista y el proyecto a desarrollar. No puedo decir que tenga una técnica o método específico que haya desarrollado con los años. He aprendido a descubrir el camino que va abriéndose en cada nuevo reto, teniendo en cuenta todas sus peculiaridades. Y es eso precisamente lo que me apasiona tanto… Cada proceso es único y especial, y queda mucho por explorar. Creo que podría ser muy interesante abrir un debate, propiciando un intercambio entre dramaturgos de danza, para profundizar en la interfaz tan fecunda que hay entre el universo de la danza y sus significados, y poder reflexionar juntos sobre las peculiaridades de esta labor. ◆

ESCENA PATRIMONIO

IV FESTIVAL Y PLATAFORMA DE CREACIÓN PARA LA DANZA EN LAS 15 CIUDADES ESPAÑOLAS PATRIMONIO MUNDIAL

ORGANIZAN:

Ciudades Patrimonio de la Humanidad
ESPAÑA | UNESCO

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Patrimonio Mundial en España

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

18 SEP 2021

ALCALÁ DE HENARES

LA IMPERFECTA & JOSÉ PABLO POLO

ÁVILA

PROYECTO LANZA

BAEZA

MARCAT DANCE

CÁCERES

POLIANA LIMA

CÓRDOBA

ANTONIO RUZ E ISABEL VILLANUEVA

CUENCA

METAMORPHOSIS DANCE

IBIZA/EIVISSA

MIQUEL BARCELONA

MÉRIDA

CHEY JURADO

SALAMANCA

PROYECTO LARRUA

SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

CARMEN FUMERO E IVÁN CEBRIÁN

SANTIAGO DE COMPOSTELA

ROCÍO MOLINA

SEGOVIA

ANDRÉS MARÍN Y JON MAYA

TARRAGONA

MAREA DANZA

TOLEDO

PAU ARAN

ÚBEDA

JAVIER AROZENA Y JERÓNIMO MAESSO

+ info: **lanochedelpatrimonio.com**

FOTOGRAFÍA: © DEREKPEDROS

CON EL APOYO DE:

ETXEPARE EUSKAL INSTITUTUA

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN

aecid

Cooperación Española

COLABORAN:

feced Federación estatal de compañías y empresas de danza

DANCE FROM SPAIN

Maillot Amarillo por los festivales veraniegos

No tengo mucha conciencia de qué me llevó a subirme en un triciclo y hacer esta defensa del Teatro. El objetivo era trazar una ruta y visitar algunos de los festivales de teatro más importantes del país "a lomos" de mi *tricicleta* Thelma,

Por Carmen Ruiz-Mingorance

Thelma es para mí como un personaje que ha llegado tener vida propia al igual que el Sr. Wilson de la película *Náufrago*. No había un buen plan, no soy ciclista- de hecho, no sé montar en bicicleta- no había ningún dato, excepto una necesidad vital, que asegurara el éxito de semejante campaña. Estaba en el empeño de establecer un paralelismo entre el esfuerzo físico y mental de un solitario ciclista con el de un artista. No sabía, en esos momentos, que estaba emprendiendo mi Viaje de Chihiro particular.

Guiada por el precario GPS del teléfono móvil me movía por extensiones infinitas de campo. Me desorientaba, subía veredas polvorientas y ardientes que debía volver a bajar y el GPS me llevaba, nuevamente, por trochas imposibles pensadas para bicicletas de montaña. Por ellas yo con Thelma, el sofocante calor, el agua recalentada por el sol y la música, que ha sido esencial para calmar mi espíritu.

> Personas que, sin conocerme, se volcaban en ayudarme mientras los que me conocen no dejaban de enviar ánimo y alentadores mensajes

Mi observación de la situación era hacia fuera y comprobé, con cierta estupefacción, que, a mi paso, la gente entendía mis razones y apoyaba la ruta. Me parecían inusitados los acontecimientos. Personas que, sin conocerme, se volcaban en ayudarme mientras los que me conocen no dejaban de enviar ánimo y alentadores mensajes. Todos pedaleaban conmigo en la distancia. No había nada que me hiciera desistir del objetivo.

ALMAGRO A LA VISTA

El sexto día de ruta debía llegar a Viso del Marqués y, pasado Venta de Cárdenas, me asaltó el desaliento cuando,

Carmen ante el Congreso de los Diputados con su reinvindicación.

por unos eternos minutos, pensé que se acababa mi andadura a ocho kilómetros de Almuradiel. ¿Volver? No estaba contemplado. No, eso no podía pasar. Una vez más, salieron al paso personas que se solidarizaron con mi causa. Un camionero nos cruzó, a Thelma y a mí, los pocos kilómetros de autovía que me separaban de La Mancha.

El séptimo día de ruta estaba prevista la llegada a Almagro. Salí, como de costumbre, a las siete. He sentido en mi cuerpo el fresco de las mañanas y el ardor del sol quemando mi piel. Cantaba a pleno pulmón y recibía el mágico olor regenerador de la incipiente mañana. Encontrarme sola, que no sentirme sola, por lugares desconocidos e insospechados y encima de un triciclo, le daban cierta comicidad a la situación. Muchas cosas se han puesto en orden en mi cabeza y mucho aprendizaje sobre lo que, ahora, considero que es estar en paz y luchar por un ideal. Entre otras cosas pensaba en la gente, en sus tareas cotidianas y en que esperaban la noticia de mi entrada en Almagro, sana y salva.

Cuando llegué, sentí que estaba donde debía estar y me embargó la emoción. Un indescriptible y profundo sentimiento de satisfacción anidó en mi pecho y lloré. Lloré mucho y se limpiaron muchos huecos en los que se habían atascado dolores antiguos de indefinida naturaleza.

Una vez instalada en el camping, disfruté de los pequeños placeres de la vida: comer, observar, pasear y, por supuesto, estaba deseando ir al teatro. Me recibió amablemente Ignacio García, Director del Festival, y se propiciaron varias entrevistas en diferentes televisiones. Durante los días del festival me visitó mi compañero Ramón Gázquez, que a partir del 20 de julio ▶

se uniría a la Ruta hasta el final, en Mérida. Pudimos disfrutar de cuatro montajes: *Yo, la peor del mundo, Castelvines y Monteses, La Comedia de las Maravillas* y *Adiós, dueño mío*.

DE MADRID A OLITE

En Almagro estaba previsto alquilar una furgoneta para trasladarnos al Grec, de Barcelona y, desde allí, continuar el viaje en triciclo. Fue imposible encontrar el vehículo necesario y cambié la ruta. Continué hasta Madrid, hice acto de presencia en las plaza de las Cortes con mi reivindicación, aparqué a Thelma en un garaje y seguimos hasta Olite con la mochila.

No tenía reservas de alojamiento ni entradas para los espectáculos, pero la magia que me ha acompañado a lo largo de todo el viaje hizo posible que todo sucediera de la forma más normal y espontánea que se pueda imaginar. Tuvimos la satisfacción de ver a Héctor Alterio recitando a León Felipe, en *Como hace 3000 años*. Impresionante. También reímos y lloramos con La Zaranda y *La batalla de los ausentes*. Nuestro fin de fiesta en Olite fue con Nao D'Amores y *Nise, la tragedia de Inés de Castro*. Espléndida. Hubo ocasión de charlar con Ana Zamora en la conferencia previa a la representación y disfrutamos con el adelanto sobre el proceso de ensayos de la obra. Una joya.

Continué hasta Madrid, hice acto de presencia en las plaza de las Cortes con mi reivindicación, aparqué a Thelma en un garaje y seguimos hasta Olite con la mochila

La ciclista reivindicativa fue muy bien acogida en todos los festivales.

BILBAO Y SANTANDER

Había que cubrir los días de pedaleo con visitas a otras ciudades y nos fuimos al País Vasco. Contactamos con gente de teatro y en Bilbao visitamos las instalaciones de Pabellón 6. Se representaba *¿Qué fue de Ana García?*, historia sobre las diferentes violencias que se generan contra lo diferente. Actores y actrices muy jóvenes que alteran las reglas de un mundo que han heredado y al cual interpelan con su arte. Mucha intensidad.

Pasamos por Santander y sus pueblos rumbo al próximo festival, FETAL, Festival de Teatro Alternativo organizado por la localidad de Urones de Castroponce, en Valladolid, y que extiende las representaciones por diferentes localidades. En Santervás de Campos asistimos a un espectáculo muy original de proyecciones de películas de 1900 y acompañamiento musical a cargo de Muyayos de Raíz. En Medina de Rioseco, disfrutamos de *Las coplas con pan(k) saben mejor* de la compañía El trío Caracol. Copla con aire punk. También visitamos las instalaciones de la compañía Pie Izquierdo, de Valladolid, de la mano de su directora Esther Pérez Arribas.

META EN MÉRIDA

La ruta termina en Mérida, en el Teatro Romano. *Golfus de Roma* y *Edipo* cerraron la Ruta Maillot Amarillo. Nos recibió muy amablemente el director del Festival y presidente de la AAEE, Jesús Cimarro. Departimos sobre teatro, por supuesto, y sobre la situación especialmente difícil en la que se encuentra la profesión.

Como síntesis de este periplo he de expresar que, en general, el ambiente de los festivales era de fiesta. Plazas, terrazas y teatros abarrotados de gente que disfrutábamos de la calle y de la compañía, a distancia, de otras personas. Se percibían muchas ganas de compartir, disfrutar, salir. En definitiva, vivir. Medidas de seguridad, sí, pero sin agobios. Todo en su justa medida. Tuvimos ocasión de hablar con las compañías y nos contaron muchas e interesantes reflexiones, imposible de analizar en este artículo. ◆

SALÓN
INTERNACIONAL DEL
LIBRO
TEATRAL

22SILT

EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

En el **Teatro Valle-Inclán**
Centro Dramático Nacional-INAEM (Madrid)

Del 10 al 13 de
NOVIEMBRE 2021

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

Concurso Teatro Exprés

Lecturas dramatizadas

Entregas de premios

Encuentros con traductores

Mesas redondas

Y mucho más...

ORGANIZAN

AAT AUTORAS Y AUTORES DE TEATRO
SECCIÓN AUTÓNOMA DE LA ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES

CDN
Centro Dramático Nacional

Ricky Pashkus:

"LA COMEDIA MUSICAL ES UN GÉNERO DE FE"

Por José Luis Panero

A sus 66 años, el afamado coreógrafo y director teatral bonaerense, Ricky Pashkus, se encuentra en un estado de creatividad admirable. Sus exitosos trabajos también se han prodigado por el cine y la televisión. Y más allá de premios y distinciones es un hombre entusiasta con ganas de seguir dando lo mejor de sí mismo. El próximo 5 de octubre estrena, por primera vez en España y en el Espacio Ibercaja Delicias de Madrid, *Kinky Boots*, un muy galardonado musical de Broadway con música y letras de Cyndi Lauper y un libreto de Harvey Fierstein. Basado en la película británica de 2005, el montaje está inspirado en hechos reales y cuenta con un elenco de gran nivel, encabezado por Tiago Barbosa, Daniel Diges, Angy Fernández o Jana Gómez. Por fortuna hemos estado con él.

¿En qué momento y por qué decide llevar a los escenarios españoles 'Kinky Boots'?
Había estrenado el musical en Argentina y tuvo mucho éxito. De hecho, vamos a reponerla ahora en el mismo teatro. Durante toda la época de la cuarentena, por mi temperamento, por mi naturaleza hiperquinética tenía una necesidad vertiginosa de seguir en acción y de hacer muchas cosas, entre ellas, *dreamings* artísticos. Hace cuatro años me asocié con Florencia Masri y empecé a desarrollar algunos proyectos. Por ejemplo, me lancé con un reportaje para televisión -conocí a grandes figuras- en un programa que se llama Set. A partir de ahí nació una escuela de teatro musical, que tiene gran cantidad de alumnos, a cuyo frente está el actor argentino Fernando Dente. Después, en mi faceta como docente, empecé a hacer contactos. Por mi mente aparecía México, España... Hasta que un día, Mariano Pagani, productor ejecutivo argentino, me dijo: "¿no te interesaría traer Kinky a España?", dado que él ya había visto el montaje y el éxito que tuvo en mi país. Al tiempo conocimos a la promotora de espectáculos, *Lets Go!*

> Es un género dificilísimo de trabajar, puedes cantar como un cantante, bailar como un bailarín, actuar como un actor

Le hablé de ella a mi socia y le interesó mucho. Sabíamos que en España lo más difícil era conseguir un teatro y, de repente, apareció el espacio de Delicias. Por otro lado, percibí que el tema de Kinky traía miga. La primera vez que llevé el espectáculo a Argentina, hace cinco o seis años, ni siquiera sabían qué significaba la expresión *Drag Queen*. De hecho, no existía todavía la Ley de Identidad de Género. Y no porque crea que la palabra sea importante, sino por lo que representa conocer su significado en *Kinky Boots*. Para dotarla de visibilidad, influyó mucho que el hijo único del presidente, Estanislao Fernández, sea *Drag Queen*. Yo no sabía cómo era España y empecé a preguntar, ¿el tema interesará? Y resulta que sí.

El director argentino Ricky Pashkus ante la SGAE. 2021. ©Antonio Castro

¿Qué le llamó la atención del espectáculo para escenificarlo?
La obra me parece muy inspiradora. Habla de la inserción social de una *Drag Queen*. *Kinky Boots* también afronta las relaciones padres-hijos. Por otro lado, me he dado cuenta de que en no todos los países es lo mismo decir Drag o decir travesti, o decir transgénero.

Respecto a la película homónima de 2005, dirigida por Julian Jarrold, ¿con qué va a encontrarse el respetable?
La película es algo más oscura y la comedia de teatro musical *Kinky Boots* es mucho más luminosa. El respetable va a encontrarse con una situación más intensa, más excitante y divertida.

¿Qué es para usted la comedia musical?
Un género de fe. Y desde ese punto de vista siempre me ha interesado mantener un diálogo con la comedia musical. No obstante, es un género dificilísimo de trabajar, puedes cantar como un cantante, bailar como un bailarín, actuar como un actor… Si hay un intérprete podré encontrar un bailarín y un cantante, si no hay un actor, tengo un bailarín y un cantante pero no un artista de comedia musical. A mí me interesa mucho la creación de un lenguaje empático con la cultura. ▶

Escena de la producción argentina de *Kinky boots*. 2020.

¿Se encuentra más cómodo ejerciendo como productor de musicales o dirigiéndolos?
Me veo más como gestor y productor. De joven quise ser actor, pero era muy malo. De hecho, una persona me lo puso en claro: actúas como Clark Kent y tu personalidad es Superman. También quería aprender a bailar y empecé a estudiar danza con grandes figuras, pero en eso tampoco destacaba. Eso sí, no estaba dispuesto a rendirme y me arranqué con la coreografía. Y ahí sí di en el clavo.

¿Con qué barreras se ha encontrado durante la producción?
Por un lado hay que reconocer que los procesos en España son diferentes y el modo de trabajar es muy distinto. Algunas cosas me irritaban, otras me maravillaban.

¿Cuáles?
La gran diferencia es el orden contra el caos. Y no hace falta que te diga que aquí está el orden y en Argentina el caos, lo que pasa es que yo no puedo negar que disfruto del caos, que a su vez destila creatividad.

¿Qué desafíos ha tenido que afrontar?
El riesgo económico, por un lado. Toda la escenografía vino en barco. Y, por otro, reconocer la cultura y la autenticidad del habla. Diría que mis trabajos se caracterizan porque "tienen mucho ritmo".

¿Y cómo ha sido su trabajo en España durante la gestión de Kinky Boots?
Conociendo a los actores, relacionándome con la gente de *Lets Go!*, yendo al espacio donde se va a celebrar el espectáculo o acudiendo a los ensayos de Tiago Barbosa, que es un actor brasileño innegablemente maravilloso (es el Simba que hacía el *Rey León*) y canta y baila como los dio-

En épocas pretéritas, no hemos tenido nunca lo que tiene España en formato musical, con siete u ocho espectáculos grandes al año

Ricardo Pashkus es uno de los directores y coreógrafos más dinámicos de Argentina y, posiblemente, el mejor especialista en grandes montajes escénicos. Una prueba de ello la dio el año 2018 cuando montó el espectáculo para clausurar la gala de la cumbre del G20 en el teatro Colón de Buenos Aires. En la segunda mitad de los años 80 trabajó como coreógrafo a las órdenes de leyendas como Pepe Cibrián y Hugo Midón. Ya en 1989 se enfrentó al primer gran musical tipo Broadway: *La calle 42*. Trabajó en el teatro Maipo en más de veinte espectáculos, con Enrique Pinti y Eleonora Cassano como protagonistas. Grandes montajes arrevistados de hondas raíces argentinas. Ha sido el responsable de musicales que conocemos bien en España, como *Los productores, Sweeney todd* o *El jovencito Frankenstein*, pero son solo una pequeña parte de su ingente trabajo escénico, como coreógrafo, director y productor. No menos importante es su labor como docente o su dedicación a fundaciones artísticas. Televisión, cine... ningún medio le es ajeno a este creador que, cumplidos ya los sesenta años, aterriza profesionalmente por primera vez en Madrid.

ses. Y, al tiempo, supervisando todo el material.

¿Cómo se encuentra en estos momentos la oferta de teatro musical en Buenos Aires, que ha acogido grandes espectáculos de Broadway?
Estoy haciendo *A chorus line* en Argentina. En épocas pretéritas, no hemos tenido nunca lo que tiene España en formato musical, con siete u ocho espectáculos grandes al año entre Barcelona y Madrid. Por otro lado, llevo una revista impresa, de enorme calidad y gratuita, *Divague*, que se dedica al teatro musical. Además, convocamos un certamen para estimular el teatro musical. De hecho, gestiono una compañía de teatro musical juvenil, cuyo proyecto me gustaría llevar adelante en España.

A menudo se dice que la entrada del teatro musical es cara, y que si la obra se pone en la tele no es necesario ir a las salas. ¿Qué opina al respecto?
En Argentina no está permitido poner la obra en ningún sitio. Ni siquiera puedo filmar mi propio trabajo, ni durante los ensayos o para que la vea un actor. Es ilegal. No obstante, existe una plataforma, *Teatrix*, que recoge obras de teatro, pero no musicales.

¿En un futuro quedará disuelta esta ilegalidad?
Depende de si hablamos de derechos de obras internacionales. Si es así, no va a ser tan sencillo. Respecto a las obras argentinas sí podría quedar resuelto el tema, pero no sé si económicamente interesaría. En España son mucho más rígidos al respecto.

¿Por qué?
Porque el público español paga una entrada equivalente a la que se pagaría por un espectáculo en Broadway. Los derechos no cuestan lo mismo que en Argentina. No digamos ya de países como Perú, Bolivia, Chile, Paraguay, donde ni siquiera te venden los derechos, o te venden los derechos amateur.

Además del cambio del ritmo del lenguaje, ¿qué diferencias ha notado en el artista español respecto a los argentinos?
Varias. Cantan más fuerte. Los puedes escuchar sin micrófono desde la última fila. El actor argentino, sin embargo, incluye su mirada. También depende del artista del que estemos hablando. Yo no sabría decir cómo canta, baila o actúa un actor o una actriz argentina.

¿Tenía claro quiénes iban a ser los personajes principales?
No. Pero supieron aconsejarme. Todos los actores quisieron hacer las dos audiciones, y eso que algunos son muy conocidos. Ten en cuenta que desde Marlon Brando hasta aquí todo el mundo pasa por ser evaluado.

¿Los tiempos de crisis arrojan las mejores ideas?
Parte de mi locura es que a veces me agarra la tristeza. No hay duda de que el famoso cabaret alemán y tantas otras obras de otros autores no expresen algo con sus trabajos. Hay ciertas personas vivimos siempre en crisis.

¿Cuándo sabemos que nos hallamos ante una obra de éxito?
No creo que lo sepamos antes, ni creo en ninguna fórmula con conduzca al éxito. Cuando hay honestidad sensorial e intelectual frente al material con el que trabajas, podemos intuir algo al respecto. Yo no me vendo ante cualquiera. ◆

EL MÚSICO COMO ACTOR

Para que la comunicación sea realmente completa en el proceso mágico de un concierto, el intérprete debe aprovechar su faceta de actor, tal como hicieron Liszt o Paganini hace dos siglos

Por **Albert Nieto**

Durante el intermedio de un concierto oímos comentar que tal intérprete atrae, llega, comunica… A mi modo de ver, hay tres factores que influyen en el espectador durante un concierto en directo: el sonido que genera el intérprete, su gestualidad y su simple presencia, pues hay testimonios que nos hablan de las experiencias vividas ante intérpretes como Paganini o Rachmaninoff. La soprano Victoria de los Ángeles también captaba poderosamente la atención del público, consiguiendo con su presencia, su gestualidad y su voz "angelical", hipnotizarlo y llevarlo hacia un paraíso repleto de sensaciones maravillosas. Es importante establecer la diferencia entre una escucha radiofónica, discográfica o videográfica respecto al directo, pues la presencia del intérprete y su gesticulación culminan la comunicación completa, ese "milagro" que el poeta Miquel Desclot describe con suma maestría:

> (…) Y, sin embargo, a pesar del refinamiento de la fonografía actual, la insatisfacción continúa: la cinta magnética capta hasta el detalle más minúsculo del sonido producido, pero no llega a capturar aquel milagro de comunicación que se establece entre el intérprete y el que le escucha, que es donde sentimos que tiene estancia la música.

Mari Carmen Maestro y Albert Nieto en *Desconcierto Piano Dúo*

En definitiva, este proceso mágico es lo que podemos denominar "el espíritu del directo", y para que la comunicación de un intérprete en un concierto sea realmente completa, debe aprovechar al máximo su faceta de actor. El espectador se verá completamente complacido si además de escuchar los sonidos puede ver los gestos expresivos del intérprete, con un cuerpo flexible y susceptible de moverse libremente a los dictados de su estado emocional, convirtiéndose en transmisor del sinfín de estados de ánimo que puede contener una obra.

Y es que el músico, por el simple hecho de estar en un escenario se convierte en un actor más ▸

per se. Ya en el siglo XVIII Carl Philipp Emanuel Bach dejó escrito:

> En los lugares suaves y tristes, el músico debe convertirse en suave y triste. Su propia expresión será suficiente para hacer ver y escuchar al auditorio.

En cambio, una interpretación sobria gestualmente, o con la ausencia total de gestos en una escucha fonográfica, sería comparable al visionado de una obra de teatro sin poder observar los gestos y expresiones faciales de los actores que junto a la dicción son fundamentales para provocar en el espectador una pasión o *affeto* determinado. Pero hay que tener en cuenta la siguiente premisa: es conveniente ser un actor, pero no "hacer teatro". En este sentido, hay que tener presentes las palabras de Stanislavski llamando al orden ante los posibles excesos gestuales:

> ...la gestualidad excesiva es semejante al agua que diluye un buen vino».

UN ACTOR MÁS. Un inconveniente generalizado de la actual educación musical es que prima mucho el trabajo técnico, y tiende a conducir al alumno a un resultado aburrido, falto de ardor; como consecuencia, inhibido por la técnica, no presta la suficiente atención al sentir emocional. El resultado es parecido al de un escolar preso de pánico por tener que recitar un texto de memoria en una lengua cuyo significado no entiende. El pianista Alfred Brendel hace una extrapolación a los profesionales con su ironía habitual:

> No es fácil para el intérprete tener el aire alegre tocando delante del público. En efecto, la concentración y la tensión nerviosa hacen que la expresión del artista parezca más bien grave sino atormentada.

Sabemos también, a través de los comentarios que acompañan al disco de las *Variaciones Goldberg* de Bach, grabadas por Glenn Gould en 1981 simultáneamente con una filmación en vídeo, que era muy consciente de la importancia del gesto expresivo, ya que escogió unas tomas especialmente para el vídeo independientemente de las tomas del audio.

Brendel insiste en que el intérprete «no debe temer ser frío, ligero, cómico e irónico cuando la música lo exige» y va más lejos cuando recoge las palabras del pintor Paul Klee, que decía de sí mismo que era «una compañía de teatro al completo». Y es que, como apunta el pedagogo Dimitri Bashkirov refiriéndose a un pasaje de una sonata de Beethoven, el pianista debe hacer incluso pantomima, a modo de un Marcel Marceau. Casualmente –o quizás no lo sea tanto-, *Pantomima* es el título de uno de los pequeños "juegos"[1] didácticos que nos propone el compositor György Kurtág. Al observar al pianista Paul Crossley interpretando la breve pieza *Leaf* de Luciano Berio, me viene a la memoria la gestualidad de Marceau, y me hace imaginar cómo la hoja revolotea a merced del viento en manos de Crossley.

No hay duda de que el músico, es un actor más, y ello nos llevaría a cuestionarnos la enseñanza musical

El pianista Sviatoslav Richter también comenta la importancia de la acción "teatral", refiriéndose en concreto a la expectativa que genera una espera notoria en el inicio de obras trascendentes, como es la *Sonata* de Liszt:

> (...) Evidentemente es muy teatral, pero el elemento teatral me parece muy importante en la música. Es esencial provocar una sensación de sorpresa. Conozco muchos pianistas que tocan muy bien, pero se sabe por adelantado lo que ofrecen como menú. Está bien, pero es...conocido. Es lo inesperado lo que causa impresión...

No obstante, para poder juzgar ecuánimemente, se debería partir de un importante supuesto que es síntoma de buena salud intelectual, y que consiste en deshacerse de posibles prejuicios que se pudieran tener arraigados respecto al gesto extravertido del músico.

En *Ópera locos*, los cantantes son los únicos que desarrollan la historia. © Antonio Castro

COMUNICACIÓN CON EL PÚBLICO. Hay varias consideraciones que impiden que un intérprete pueda lograr una comunicación plena con el público: que su rostro quede oculto tras una partitura, un atril, un compañero o una larga cabellera suelta; Bárbara Nissman tiene la consideración de situarla hacia el lado opuesto del público, que así puede disfrutar de su expresión facial. Podemos comprobar el placer que produce ver a un coro tan alegre cantar las seguidillas de *La verbena de la paloma* de Bretón, propiciado porque la mayoría de sus componentes prescinden de la partitura, pudiendo ver sus expresiones faciales risueñas y de complicidad entre las secciones de hombres y mujeres. Stanislavski, comenta al respecto:

> A menudo ocurre que un actor no da al público la posibilidad de ver su rostro porque constantemente lo está tapando con pequeños gestos de sus manos. Esos actores son enemigos de sí mismos de tanto como dificultan ver lo que tienen de bello.

Por desgracia, en la mayoría de las filmaciones los realizadores abusan del enfoque de las manos, privándonos lamentablemente del mayor goce que produce la observación de los movimientos expresivos del cuerpo y del rostro. A mi modo de ver, este enfoque de las cámaras hacia las manos sería comparable a mirar las pequeñas pinceladas del pintor en un cuadro.

También el músico tiene que evitar una excesiva focalización de la vista ya sea en la partitura, en el teclado o en los trastes, lo que merma la libertad de exteriorizar las emociones a través de la gestualidad. Horowitz fijaba habitualmente ▸

1 Traducción de la palabra húngara Játékok, que da título a los diez álbumes de Kurtág.

El violinista Ara Malikian se ha convertido el gran exponente del músico espectáculo.

su mirada en el teclado, pudiendo observar un contraste muy acusado al comparar su interpretación con la de Lang. Es conveniente que los guitarristas eviten la focalización de la mirada en los trastes, y podemos comparar la diferente impresión que nos produce la interpretación de la *Serenata andaluza* de Malats por Julian Bream y por Pepe Romero.

Otro aspecto que influye sobremanera en la fluidez de la comunicación del músico es su cercanía con el público, pudiendo extrapolar al campo de la música la interesante reflexión que hizo Peter Brook. Por ello, y por motivos interdisciplinares a los que confluye la música últimamente, como son la proyección simultánea y la música electrónica, se habilitan los museos y galerías de arte contemporáneo como sala de conciertos.

Es evidente que los cantantes y los directores son los intérpretes que tienen mayores posibilidades gestuales al disponer libremente de todo su cuerpo, en especial de sus dos brazos. Por tanto, los instrumentistas solistas que tocan de pie deben aprovechar la posibilidad de moverse por el escenario, como hace la clarinetista Sabine Meyer (V.158); y el pianista puede aprovechar una cierta libertad de sus brazos, sobre todo en los momentos en que toca con una sola mano. Glenn Gould da una lección de expresividad con su brazo izquierdo y que curiosamente, en la repetición de la sección, cambia su amplitud y energía, percibiendo otro carácter.

ESTADOS DE ÁNIMO. Cuando el músico interpreta música alegre se hace preciso verle disfrutar, como ocurre con el clarinetista Martin Fröst o con Cecilia Bartoli. No sólo los solistas manifiestan su alegría con su extraversión, sino que los miembros de las orquestas hacen lo propio, en contagiosa complicidad ¡Sólo basta con observar al risueño concertino de la *Orquesta del Festival de Verbiers* para que sintamos deseos de unirnos a la fiesta! También es maravilloso poderse contagiar con la alegría que muestra la violinista Clara Cernat cuando interpreta las *Czardas* de Monti.

Los silencios son una parte fundamental de la música, y su carácter puede ser ensalzado por la actitud gestual, que requiere inmovilidad

Mozart, Beethoven, Rossini, Copland y otros compositores incorporaron el humor en su música, por lo que es otro aspecto que deberían sacar a relucir los intérpretes. Por ejemplo, la soprano Barbara Hannigan, con la complicidad del director de orquesta Simon Rattle, aporta pinceladas de humor en su coreografía de *Mysteries of the Macabre* de Ligeti, al igual que el pianista Zimerman, al encontrarse con una "engañosa" cadencia rota al final de una sonata de Mozart.

En la música es frecuente encontrar la danza, como en muchas piezas de J.S.Bach, por lo que nada más lógico que ver danzar al músico dentro de sus posibilidades gestuales. Anderszewski lo manifiesta estupendamente. Los caracteres introvertidos invitan al estatismo; si la música es contemplativa, como *Música Nocturna* de Bartók, es lógico que Martina Filjak busque hacia lo alto a los animalitos sonoros.

Los silencios son una parte fundamental de la música, y su carácter puede ser ensalzado por la actitud gestual, que requiere inmovilidad. Un silencio dramático lo vemos potenciar por la actitud de Mitsuko Uchida.

PUESTA EN ESCENA. Hay una tendencia creciente de los músicos a cuidar la puesta en escena, al igual que en una obra teatral, como puede ser el vestuario, la iluminación y la escenografía. Las características del piano como un mueble aparatoso y negro, semejante a un sepulcro, hace plantearse a algunos pianistas un vestuario contrastante más alegre. Si la sala dispone de los medios técnicos, se puede variar la iluminación según el carácter de las distintas piezas de un concierto. Y se pueden incorporar escenografías como refuerzo del contexto musical e incluso añadiendo pinceladas de humor, como es el caso de Fröst.

Por último, quiero mencionar otro recurso que se está extendiendo últimamente, con el fin de que se produzca un mayor acercamiento del intérprete al público; se trata de presentar el programa de viva voz, y si es con alguna pincelada de humor que haga sonreír, mucho mejor. Podemos ver un ejemplo de ello en el violinista Nigel Kennedy: https://www.youtube.com/watch?v=sz-ks46kz8k

En definitiva, la música clásica está encontrando el camino para mantenerse bien viva ante el público.

*Artículo basado en el libro, del mismo autor, *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*. Editorial Boileau, 2015. El texto se complementa con 500 fragmentos de vídeos que se pueden ver en una plataforma online. ◆

Los músicos son protagonistas de *Maestrissimo*, de Yllana. ©Antonio Castro

Mariano Marín:

YO NO CREO EN LA INSPIRACIÓN

Por **Pep Llopis**

Mariano Marín en su estudio madrileño. 2021. ©Antonio Castro

Mariano, tu formación musical se vincula al piano y la composición, pero me sorprende que se te ha denominado como "el clarinetista de Pradoluengo" ¿Me hablas de ello?

MM.- Empecé en la banda de música de Pradoluengo, con 6 años. A los 8 me adjudicaron un clarinete heredado de mi abuelo, tristemente defectuoso y no resulté el mejor clarinetista. Descubrí que ése no era mi instrumento. Dejé de tocarlo y lo siento, porque es un instrumento precioso.

Y te pasaste al piano…

MM.- En realidad comencé con el armonio a los 11 años en el seminario. Ello me llevó a tocar el órgano de la Catedral de Burgos. Me aprovechaba de la extraordinaria sonoridad del instrumento y del espacio y me dejaba llevar por los registros, abusando un poco de la ocasión para mi propio deleite. Cuando me echaron del Seminario empecé a tocar el piano ya que, definitivamente, iba a ser mi instrumento.

Tus inicios, componiendo en el campo de la música aplicada, allá por el 79, comienzan vinculados al teatro. ¿Qué te empujó a empezar a componer para teatro?

MM.-. Desde que estaba en la banda de música, mi idea de la vida siempre ha sido componer. En el 79 tenía un trío de jazz y el bajista del grupo formaba parte de la compañía "Alfoz Teatro". Nos puso en contacto, montaron *El Principito*, de Saint Exupery, necesitaban música… y se la hice. Esa fue mi primera composición para teatro de forma oficial.

¿Qué aspectos podrías resaltar de esta primera etapa?

MM.- Mi deseo, desde el principio, fue componer para cine. Pero esos primeros tiempos fueron una época de formación en muchos sentidos y también de investigación y crecimiento. Combinaba la carrera de piano, tocando con el grupo de Eliseo Parra, la grabación de materiales de músicas populares, colaboraciones con Carlos Tena y mucha publicidad. Hasta que en el 84, ya en Madrid, compuse la música de *El placer que nos destierra*, de César Vallejo, que inició mi relación con el teatro profesional.

¿Crees que esos inicios marcaron de forma significativa tu futuro, tu vinculación a la música escénica?

MM.- Sin duda. Mi relación con Juan Carlos Pérez de la Fuente, en el CDN en el 98, marcó un antes y un después. Se inició con *La Fundación*, de Buero Vallejo, y más tarde, con él, realicé el mayor montaje en el que recuerdo haber participado: *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt. Su representación me hizo comprender que los medios de financiación para un gran montaje son determinantes para el resultado de una producción. Resultó también muy determinante la experiencia con Natalia Menéndez en *Comida*, de Martin Van Valdhuizen, en la que me permitió hacer la música que yo quería y pude desarrollar la música electroacústica, hecha a base de fondos de agua y procesos sonoros. Completaron esa etapa colaboraciones con Eduardo Vasco, María Ruiz, Gabriel Olivares, etc.

A partir del 2000, ampliaste tu relación profesional y creativa con directores y autores teatrales de gran relevancia. Con todos ellos has repetido en numerosas ocasiones. Háblanos de ello y de tu experiencia.

MM.- Durante la primera década mis colaboraciones fundamentales y continuadas fueron con Tamzin Towsend, Javier Veiga y Álvaro Lavín, además de una experiencia muy enriquecedora con el desaparecido Agustín Alezzo. De su diversidad y expectativas aprendí a centrarme en las distintas personalidades, para comprender el tratamiento musical que cada uno requería.

Te has convertido en un referente en el campo de la música escénica teatral. Pero no quisiera olvidar tu experiencia con la danza, con Chevi Muraday.

MM.- A Chevi lo conocí en *Woyzeck*, donde hacía el movimiento escénico. Siempre me interesó su trabajo. Prácticamente fui yo quien lo abordó y empezamos con *Return*, en 2013. Esta propuesta abrió una línea repleta de libertad. A Chevi le haces una propuesta y es raro que te diga que no, eso sí, con ▶

sus acotaciones y exigencia de coherencia con aquello que quiere contar, se trate de elementos tímbricos o recursos sonoros.

En general ¿Qué prioriza en tu proceso compositivo la inspiración o el método?
MM.- El método. Yo no creo en la inspiración. No me considero artista, siempre he huido de esa acepción. Nunca he compuesto para mi, nunca compuse un cuarteto de cuerda, siempre he compuesto música aplicada. Mi inspiración nace del texto de los actores, de ahí me vienen las ideas y el proceso siguiente es altamente ortodoxo: método, método, método. Parto de unas notas base y de ahí desarrollo, o elijo un timbre o un sonido y lo evoluciono para crear un soporte o ambiente o clima.

Además de tus colaboraciones con otros artistas o las musicalizaciones para películas mudas, me interesan tus intervenciones en directo en un hecho escénico. Y quizá el ejemplo más significativo fue QuésQuísPás. ¿Cómo surgió la propuesta?
MM.- Ya llevaba trabajando desde el año 90 con Charo Centenera (cabaretera, cupletera) con la que hacíamos repertorio propio con músicas y letras de Jaime Compairé. Ya con ella participaba activamente en escena, además de tocar el piano. Yo iba detrás de crear un espectáculo en el que participara como compositor, pianista y como actor. Conocí a Ángel Ruiz y, según le vi actuar, fui al camerino y le dije: ¡tú y yo tenemos que colaborar! *Canciones animadas* fue nuestro primer espectáculo dirigido por Javier Cámara. Los inicios no fueron muy fluidos, hasta que conocimos a Toni Pastor, con él comenzó la época dorada de QuésQuísPás. Llegamos a vender espectáculos nuevos, antes de estrenarlos.

¿Qué aprendiste en QuésQuísPás?
MM.- Ahí es donde más aprendí de teatro, sobre todo la norma fundamental del compositor: no estorbar. Cuando estás encima del escenario y tocas, lo primero que percibes es que no debes estorbarte ni a ti ni al que tienes al lado. Entonces cuando escribes música para otros esa norma es fundamental. Hay un discurso constante de los actores con su texto y tú no debes contar otra cosa. Tu misión es apoyar - un poco como en el cine - pero con la diferencia de que en el directo resulta mas difícil equilibrar los niveles. Si hay que bajar mucho la música, es mejor quitarla.

> Después de tantos años intentando entrar en el mundo del cine, mi carrera se ha ido yendo hacia el teatro

Acabas de estrenar en Mérida un *Edipo*, con Luis Luque. ¿cuál ha sido tu propuesta musical para este drama clásico?
MM.- La propuesta era como una banda sonora de cine, porque de la hora y media que dura la obra, hay hora y veintisiete minutos de música. Hay coreografías de Sharon Fridman, sin texto, pero en la mayor parte de la obra conviven el texto y la música todo el tiempo. Luis se ha llevado la obra por el lado del *thriller* y la música contribuye a crear esa atmósfera opresiva de tensión.

En cine, te iniciaste en 1995 con dos películas emblemáticas de Amenábar, *Tesis y Abre los ojos*, pero desde entonces tu vinculación al mundo audiovisual ha discurrido paralela al mundo de las artes escénicas. ¿Con qué te identificas más claramente?
MM.- Resulta curioso que después de tantos años intentando entrar en el mundo del cine, camino realmente difícil, mi carrera se ha ido yendo hacia el teatro y aunque tengo 14 ó 15 largos, el teatro gana por goleada. Sigo componiendo para el mundo audiovisual, todos los años hago uno o dos cortos, documentales, etc., porque es un mundo que me apasiona. Pero la vida me ha llevado hacia la escena. Para mí el teatro es más agradecido, porque estás en el proceso desde el primer momento. En el cine cuando llegas al momento de incorporar la música, eres el penúltimo peldaño de la producción. Normalmente no quedan ni tiempo ni recursos.

Edipo, en el festival de Mérida, con música de Mariano Marín. 2021. ©Jero Morales

En una producción tan dispar como la tuya, no resulta fácil la catalogación, pero ¿cómo lo sientes desde ti mismo?
MM.- Yo siento que tengo una forma de hacer y de decir. Tengo una manera propia de desarrollar que puede ser reconocible. Más que de un estilo deberíamos hablar de sistemas, que aparecerán más evidentes en la parte central de mis composiciones.

En la actualidad perteneces a la junta directiva de SGAE. ¿Cual es tu preocupación?
MM.- El reparto, no el económico, sino el reparto de las proporciones representativas. Existe una minusvaloración de los dramaturgos, los coreógrafos y los compositores escénicos. Me preocupa mucho el funcionamiento del departamento de Artes Escénicas y del colegio de Gran Derecho. Somos los que menos derechos generamos pero, en contrapartida, aportamos prestigio, como fundadores que fuimos. Necesitamos tener un departamento que conozca personalmente a sus socios, mantenga el nivel y lo incremente.

Para terminar ¿Qué función crees que han de tener el teatro, la danza y en tu caso la música escénica para la sociedad de hoy?
MM.- Pues, una función testimonial, imaginativa, impregnada de libertad de expresión. El teatro y la danza siguen siendo expresiones puras, son la forma de arte más próxima. Siempre han sido y siguen siendo un espejo en el cual la sociedad pueda verse a sí misma, y los guiños que pueden aportar en cuanto a crítica, reflexión e incluso provocación, resultan impagables. En cuanto a la música escénica, considero que debe comprometerse y no limitarse a realizar meras transiciones en una obra, sino integrarse, aportando su poder evocativo y sensorial para enaltecer la propuesta escénica.

Mariano, ha sido un verdadero placer compartir esta charla contigo. Muchas gracias por tu tiempo y tus opiniones. Mis mejores deseos de continuidad, para tu fecunda labor creativa en los campos de la música aplicada. ◆

En 2022 se cumplirán veinte años de la desaparición de Juan Guerrero Zamora. Una figura que es necesario revisar por su ingente trabajo, sobre todo con la *Historia del Teatro Contemporáneo*, que la Fundación March ha digitalizado para su consulta libre.

Por **Javier Huerta**
Instituto del Teatro de Madrid-UCM

Guerrero Zamora: una historia monumental

EXCEPCIONAL FUE EL esfuerzo de Juan Guerrero Zamora con su *Historia del teatro contemporáneo*, de la que aparecieron cuatro volúmenes que no suelen faltar en la biblioteca de todo teatrero que se precie. En el momento de su aparición (1961-1967) constituyó un verdadero suceso en el campo de la investigación teatral. Antes que un historiador, Guerrero Zamora era un hombre de teatro, curtido durante sus años jóvenes en la dirección escénica de grupos universitarios y de cámara, y más tarde en la de compañías profesionales y programas dramáticos de televisión. Ese conocimiento del oficio singulariza su Historia frente a las anteriores e, incluso, alguna posterior. Baste compararla con la ya mítica *Historia del teatro español*, de Francisco Ruiz Ramón, en realidad una Historia de la literatura dramática, donde apenas se considera la actividad escénica, fundamental para entender el devenir del teatro.

La Historia de Guerrero Zamora, profusamente ilustrada, no solo atiende al análisis de los textos dramáticos sino también a su vida en los escenarios europeos y mundiales, algunos de los cuales conoció el autor de primera mano. Ello la convierte en un testimonio de primer orden, ahora engrandecido más, si cabe, pues Guerrero dejó tres volúmenes inéditos, algunos de ellos en galeradas sin

que llegaran a publicarse. Sus descendientes donaron este material a la Fundación Juan March, cuya Biblioteca de Teatro y Música contemporáneos es la más completa en lo que a la materia teatral se refiere. Su directora, Paz Fernández Cuesta, con la colaboración de Celia Martínez, ha llevado a cabo un extraordinario trabajo de digitalización no solo de los volúmenes que quedaron inéditos sino también de los anteriores.

A la *Historia del teatro contemporáneo* se le achacaba falta de sistematización y una distribución algo desordenada de las materias. En efecto, no era fácil consultarla y, a veces, para buscar el autor de nuestro interés había que recorrer los índices de los cuatro ingentes tomos. Como decíamos, en Guerrero primaba el hombre de teatro sobre el filólogo o el historiador, de suerte que esa asistematicidad y fragmentación eran marcas de su estilo, anticipadoras de un modo casi posmoderno o posdramático de entender el hecho teatral. Empero, las nuevas tecnologías son capaces de poner orden en el caos, y esto es lo que ha ocurrido con el exhaustivo proceso de digitalización llevado a cabo por las bibliotecarias mencionadas. Lógicamente, no hace falta acercarse a la sede de la Fundación March para la consulta de este material, al que se puede acceder de un modo sencillo e, incluso, interactivo: https://www.march.es/es/coleccion/historia-teatro-contemporaneo-juan-guerrero-zamora. Como se indica en la misma página web, esta *Historia del teatro contemporáneo* ▶

Arriba: Guerrero Zamora dirigiendo a Manuel Gallardo en *Un mito llamado...Electra*. 1979. Archivo de Alejandra G. Torray

Izquierda: Retrato de Juan Guerrero Zamora. 1962. Archivo de Alejandra G. Torray

La *Historia* de Guerrero Zamora, profusamente ilustrada, no solo atiende al análisis de los textos dramáticos sino también a su vida en los escenarios europeos y mundiales

«no es un diccionario alfabético de autores, obras y estilos», sino una obra concebida «en forma reticular, en redes de influencias y relaciones temáticas, políticas, culturales o históricas que se constata en la aplicación del análisis de los datos extraídos de la obra una vez clasificados y estructurados». En suma, un material extraordinario para todos quienes se interesan por el teatro desde cualquiera de sus perspectivas.

La presentación de esta obra ha tenido lugar en el transcurso de unas jornadas sobre *El Teatro Español Universitario en los años 50 y 60,* organizadas como homenaje a Guerrero Zamora y en las que han participado más de veinte especialistas. Hito complementario de estas jornadas, junto a la digitalización de la *Historia del teatro,* ha sido la presentación de la edición facsimilar de *Raíz. Cuadernos literarios de la Facultad de Filosofía y Letras*. Fundada en la Universidad de Madrid, en los años 1948 y 1949, por el propio Juan Guerrero Zamora, con Alfonso Sastre como secretario, la revista es un modelo de integración liberal de las corrientes literarias entonces en boga. La poesía ocupa un lugar destacado con las firmas de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Pedro Salinas, entre los poetas mayores del 27, y las de nombres emergentes de la posguerra, como José Hierro, Blas de Otero, Carmen Conde, Susana March, Pablo García Baena, Leopoldo de Luis, Carlos Edmundo de Ory… Todo ello, junto a la valiente reivindicación que de la figura y la obra de Miguel Hernández lleva a cabo el propio Guerrero.

Muy valiosas también son las páginas que el director de esta sorprendente revista dedica al teatro de Federico García Lorca; yo diría que las de mayor peso de las publicadas en los años 40. Por si fuera poco, se incluye la publicación de una obra lorquiana inédita hasta entonces: *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. La amistad de Guerrero Zamora con el actor José Franco, que poseía una copia manuscrita de la farsa desde su estreno en 1937 por las Guerrillas del Teatro dirigidas por María Teresa León, hizo posible esta primicia. Fernando Baeza, Vicente Risco, Alfonso Paso y Enrique Azcoaga, además del ya citado Alfonso Sastre, son algunos de los colaboradores en las páginas teatrales de *Raíz*.

Esperemos que todo ello sirva para rescatar del olvido una figura imprescindible de nuestra escena contemporánea. La tan traída y llevada memoria *histórica,* que ahora parece va a cambiar el nombre por *democrática,* no puede ser el ejercicio de sectarismo y de revancha retroactiva con nuestra cultura del pasado que algunos se empeñan en ejercer, con la intención de ningunear lo que –con esfuerzo y no poco riesgo a veces– hicieron en pro de la cultura y del teatro gentes como Juan Guerrero Zamora. ◆

Juan Guerrero Zamora (1927-2002)

El escritor y director melillense es recordado, sobre todo, por dos de sus grandes obras profesionales: la historia teatral de la que hablamos en estas páginas, y la implantación del teatro en TVE. No debemos olvidar que también fue autor de libros de poesía o narrativa como *Alma desnuda*, *Almenara*, *Estiércol, Enterrar a los muertos* o *El libro mudo.*

Guerrero Zamora fue el encargado de introducir en la incipiente Televisión Española, las emisiones dedicadas al teatro. En 1957 un grupo de profesionales, pioneros del medio, como Fernando García de la Vega, Bernardo Ballester, Gustavo Pérez Puig o Pedro Amalio López, crearon espacios como *Gran Teatro, Fila cero* y, por supuesto, *Estudio 1*. Juan, que ya tenía experiencia en teatro radiofónico, se inició con *Antes del desayuno* y, a partir de esa obra, pondría en antena los grandes títulos del repertorio nacional o internacional. Después afrontaría la serie *Un mito llamado...* que dio a conocer a los jóvenes telespectadores los grandes personajes de la literatura dramática.

Antes de dirigir en un teatro profesional, estrenó con grupos de cámara como La Carátula, El Duende o el Teatro Experimental del Ateneo. Fue de los primeros -sino el primero- en traer a un escenario español a Darío Fo: *Los arcángeles juegan al billar*, 1961. Emilio Romero le confió la dirección de *Historias de media tarde*, 1963 y después firmaría unos pocos montajes más: *El culpable*, 1970; *Mirandolina en su posada*, 1973; *La nueva fierecilla domada*, 1975; *Donde duermen dos, duermen tres*, 1974 y *Agresión*, 1977, su último trabajo teatral.

Cuando falleció tenía 75 años. Tuvo tiempo de desarrollar un inmenso trabajo que debe ser recordado.

10 AÑOS Centro Niemeyer

TU MANO EN LA MÍA

L'OM IMPREBIS

DE Carol Rocamora

VERSIÓN DE Paloma Rojas y Santiago Sánchez

DIRECCIÓN Santiago Sánchez

CON Rebeca Valls y José Manuel Casany

▸ 15 de octubre

LOPE Y SUS DOROTEAS

DE Ignacio Amestoy

DIRECCIÓN Ainhoa Amestoy

CON Ernesto Arias, Lidia Otón, Nora Hernández y Daniel Migueláñez

▸ 20 de noviembre

LOS QUE HABLAN

AUTORÍA Y DIRECCIÓN Pablo Rosal

CON Luis Bermejo y Malena Alterio

▸ 4 de diciembre

OFF NIEMEYER

TRUE WEST

DE Sam Shepard

VERSIÓN Eduardo Mendoza

DIRECCIÓN Montse Tixé

CON Tristán Ulloa y Pablo Derqui

▸ 11 diciembre

SPEER

DE Ester Vilar

DIRECCIÓN Ramón Simó

CON Pep Munné y Xavier Ripoll

▸ 22 de octubre

CHICAS Y CHICOS

DE Dennis Kelly

DIRECCIÓN Lucía Miranda

CON Antonia Paso

▸ 13 de noviembre

AVILÉS AYUNTAMIENTO
GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS CONSEJERÍA DE CULTURA, POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y TURISMO
Puerto de Avilés Autoridad Portuaria de Avilés
escenAvilés

Escuelas de Arte Dramático en tiempos de crisis

La actual situación socio sanitaria ha puesto de manifiesto, una vez más, la precariedad laboral del sector de las artes escénicas. Si en situaciones normales, el paro en este mundo es notablemente superior al de otros trabajos, cuando se presentan problemas extraordinarios, como en estos meses, el resultado es dramático. A pesar de que se pueden celebrar representaciones con limitaciones de aforos y con rigurosos controles de posibles contagios, la escena sigue sin recuperar el pulso normal. Viendo lo mal que lo están pasando quienes ya trabajan en los teatros y espacios culturales ¿Sigue interesando a los jóvenes estudiar arte dramático? El nuevo curso comienza ya y hemos pedido a algunos de los directores de centros oficiales de enseñanzas escénicas, su opinión sobre el interés de los aspirantes.

RESAD: Aumento de solicitudes

En la Real Escuelas Superior de Arte Dramático (RESAD), desde que asuminos la dirección del centro en julio de 2017, hemos experimentado un aumento paulatino del número de aspirantes que quieren cursar nuestros estudios oficiales de grado en enseñanzas artísticas superiores. En el curso 2018-19 se presentaron 459 aspirantes, en el 2019-20 lo hicieron 516, en el 2020-21 fueron 546 y, finalmente, para el proximo curso 2021-22 se ha alcanzado la cifra de 620 solicitudes, alcanzando el número más alto de candidatos desde el curso 2003-2004.

En la RESAD actualmente se imparten tres especialidades (Dirección de Escena y Dramaturgia, Escenografía e Interpretación) que, a su vez, se dividen en seis itinerarios (Dirección de Escena, Dramaturgia, Escenografía, Interpretación en el Teatro del Gesto, Interpretación en el Musical e Interpretación en el Teatro de Texto). El número

Página siguiente: Fachada de la RESAD madrileña.

de plazas ofertadas por curso e itinerario es de 12, salvo para los de Dirección Escénica, para el que solo hay 10 vacantes, y de Interpretación en el Teatro del Texto, para el que se ofrecen 24, al contar con dos grupos. Los itinerarios más solicitados para el próximo curso 2020-21 han sido los de Interpretación en el Teatro del Texto, que tuvo 367 solicitudes, e Interpretación en el Musical, con 132 aspirantes.

Pablo Iglesias Simón
Director RESAD

Institut del Teatre: estabilidad de aspirantes

La Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) del Institut del Teatre de Barcelona mantiene una cierta estabilidad en el número de aspirantes inscritos a las pruebas de acceso. Se contabiliza una media de 300 inscripciones en los últimos cinco cursos.

En el curso 2021-2022, y a pesar de la persistencia de la pandemia, las inscripciones reproducen prácticamente el número de aspirantes inscritos dos años antes. En ambos cursos se superan las 300 solicitudes, y el número de inscripciones es prácticamente idéntico en las tres especialidades: Interpretación, Escenografía y Dirección y Dramaturgia. En el curso que arranca, el impacto de la crisis que vivimos no ha influido negativamente en las inscripciones.

La repercusión de la pandemia se constató en el curso 2020-2022, con un descenso del 7% de las solicitudes. Si analizamos con detalle los datos, vemos que hay una excepción en la especialidad de Dirección y Dramaturgia, que experimentó un aumento de aspirantes del 25%. Seguramente este incremento responde a la percepción que se tiene de una mejor adaptabilidad de estos estudios a una enseñanza virtual ante las dificultades de la presencialidad en época de pandemia. En este sentido, cabe destacar que el Institut del Teatre ha podido mantener en todos los estudios un porcentaje altísimo de presencialidad en la actividad lectiva. Se han hecho esfuerzos, a veces sobrehumanos, para que esto fuera posible.
El curso 2018-2019 fue excepcional con casi 370 aspirantes, con casi el doble de solicitudes en Interpretación y Dirección y dramaturgia.

Estamos muy orgullosos y satisfechos de comprobar que seguimos despertando un alto interés entre los nuevos talentos en las artes escénicas.

Fachada del Institut del Teatre.

Elisabet Castells i Negre
Directora de la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) del Institut del Teatre de Barcelona ▶

Tendencia alcista constante

La Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia rige sus estudios por la Resolución de 25 de julio de 2013, la cual establece el plan de estudios de las enseñanzas superiores de Arte Dramático en esta comunidad autónoma. Su oferta formativa ofrece dos especialidades y dentro de ellas, varios itinerarios formativos. La especialidad de Dirección escénica y Dramaturgia se divide en dos itinerarios que se diferencian por el taller y la especialidad de Interpretación se ofertan tres itinerarios formativos: creación, musical y textual.

Redactar esta reseña sobre la evolución de nuestras enseñanzas, me genera una emoción que a ratos, sólo a ratos, se transforma en una sensación de calma y del deber cumplido al recordar la dureza de los sentimientos vividos. Un nuevo escenario levantaba el telón el 12 de marzo del año 2020 con una representación de la que no podíamos imaginar su argumento. Sus intérpretes nos mostraron sus miedos y provocaron las peores reacciones en un público que no siempre supo esperar el desarrollo de cada escena. Las reivindicaciones de estudiantes y profesores, la dificultad de hacer cumplir la semipresencialidad, la movilidad telemática y todas las medidas de seguridad que constantemente han sido rebatidas. Sin embargo, las estadísticas hablan por sí solas, el conocimiento del futuro nos ha sido negado siempre, pero nuestras enseñanzas han resistido el envite sufrido, al tiempo que nos restituían el título de Título de Grado en Enseñanzas Artísticas de Arte Dramático.

Los aspirantes presentados a las pruebas de acceso en la Especialidad de Interpretación en 2021 han sido 133, la segunda cifra más alta de los últimos cinco cursos. Se ofertan 48 plazas.

Observamos una tendencia alcista constante de los aspirantes que se presentan a las pruebas de Interpretación, así como del número de aprobados, además, se mantienen por encima de la media ambos ratios, desde el año 2019 hasta el 2021.

Los aspirantes presentados y aprobados en junio y septiembre en las pruebas de acceso de Dirección escénica y Dramaturgia -aún no tenemos reflejados los datos correspondientes a la convocatoria de septiembre- fueron 16, también la segunda cifra más alta de los últimos cinco años.

En conclusión, para el conjunto de ambas especialidades, es clara la tendencia alcista del número de aspirantes totales que se presentan, con especial relevancia, de nuevo, en el año 2020, que presenta la cifra más alta de aspirantes de la serie. Sin duda el sector de las artes escénicas ha sufrido duramente la crisis actual y las reformas propiciadas por el Estatuto del Artista, escasamente ha podido suavizar la situación; no obstante, nuestra cantera y vocación sigue viva.

Dra. Sonia Murcia Molina
Directora Esad Murcia

La crisis, por Kuroshima y GMay.

El teatro que nos construye

Septiembre/Diciembre 21

Bonus Track
Carol López
29/09 – 17/10. Gràcia

Aquell dia tèrbol que vaig sortir d'un cinema...
***Les verges suïcides*, 20 anys després**
Eleonora Herder / Alícia Gorina
14/10 – 14/11. Montjuïc

TRILOGIA DEL LAMENT

La caiguda de l'ac
a partir de *Hamlet*
Jordi Oriol / Indi Gest
22/10 – 24/10. Gràcia

L'Empestat
a partir de *La tempestad*
Jordi Oriol / Xavier Albertí / Indi Gest
22/10 – 24/10. Gràcia

La mala dicció
a partir de *Macbeth*
Jordi Oriol / Xavier Albertí / Indi Gest
27/10 – 14/11. Gràcia

LA CAIXA DEL LLIURE

Infinitus
Magda Puig Torres
03/11 – 07/11. Montjuïc

Teatro Caca. Dulce introducción al caos
David Espinosa
10/11 – 14/11. Montjuïc

IMPOSSIBLE?
Joan Baixas y Marina Baixas
17/11 – 21/11. Montjuïc

L'oncle Vània
Anton Chéjov / Oskaras Koršunovas
18/11 – 19/12. Montjuïc

José y la Barcelona disidente
Úrsula Tenorio / Lalinea
26/11 – 12/12. Montjuïc

Casa
Cross Border / Lucía Miranda
01/12 – 19/12. Gràcia

La guerra dels mons
H. G. Wells / Atresbandes
13/12. Montjuïc i Lliure online

Misericordia
Emma Dante / Compagnia Sud Costa Occidentale
28/12 – 30/12. Montjuïc

Mazùt
Blaï Mateu Trias y Camille Decourtye / Baró d'evel
29/12 – 16/01. Gràcia

Con la colaboración de
Sabadell Fundació
ESTRELLA DAMM
Medios colaboradores
3
CATALUNYA RÀDIO
Medios patrocinadores
LA VANGUARDIA
Time Out BARCELONA

lliure

Etiquetas

(Reflexiones dialogadas en torno al ser o no ser)

Primer Acto

ALGUIEN Y OTRO. Y una pausa en el ensayo.

ALGUIEN.- ¿Puedo preguntarte algo?

OTRO.- Sí, claro.

ALGUIEN.- Tú… es igual. Llamo a los actores y seguimos con el ensayo.

OTRO.- No, no, vamos, dime.

ALGUIEN.- Es que tengo curiosidad y, bueno, imagino que igual es una tontería y…

OTRO.- Adelante, sin miedo.

ALGUIEN.- O quizá es un asunto que no te gusta tocar porque a lo mejor…

OTRO.- ¡Arranca!

ALGUIEN.- Tú, exactamente, ¿qué eres?

OTRO.- ¿Yo?

ALGUIEN.- Sí, ¿qué eres?

OTRO.- ¿A qué nivel?

ALGUIEN.- A todos los niveles.

OTRO.- ¿No es demasiado amplia la pregunta?

ALGUIEN.- Para nada.

OTRO.- Ah.

ALGUIEN.- Las personas son "algo", uno se siente "algo" en su ser más profundo. Eso ayuda, coño, eso es importante, saber cuál es tu lugar, tu identidad, tus límites, tu personalidad. Uno siente que es español, o ucraniano, no sé. Pero lo siente. Y sabe que es del Atlético o del Real Madrid. Por supuesto hay que elegir si eres de vino blanco o tinto, eso es básico. Si estás a favor o en contra de las drogas, si prefieres veranear en playa o montaña, si te gustan las redes sociales o las odias, si eres pro vacunas o negacionista. Uno o es fiel o infiel a su pareja, uno sabe si le gusta Eurovisión o no lo soporta, uno es más de vello corporal o de torsos depilados, uno tiene claro si vota a la izquierda o a la derecha. ¡Uno sabe si es heterosexual, homosexual, bisexual, no binario, trans…!

OTRO.- ¿Llamas a los actores y seguimos trabajando?

Tarde. A ALGUIEN no hay quien lo pare. ALGUIEN se ha venido arriba.

ALGUIEN.- ¡Y perdona que te diga! Perdona pero, en ese tema, sí, en el tema laboral, en el trabajo, es donde más necesita saber uno "qué es". Ya está bien de tanta indefinición, ¿qué eres, eh? ¡¿Qué eres?! Mi abuela dice: "aprendiz de todo, maestro de nada". Y qué razón tiene, qué razón tiene. Porque: "el que mucho abarca poco aprieta", que dice mi otra abuela. Y la otra abuela, en cambio, es mucho más de: "zapatero a tus zapatos".

OTRO.- Oye, ¿tú cuantas abuelas tienes?

ALGUIEN.- ¡Y que conste! Que conste que esto te lo digo porque te quiero, porque desde fuera se te ve, no te lo tomes a mal, eh, que te lo digo porque te quiero, pero se te ve perdido. No sabes lo que eres, no lo sabes, con esa tontería de que odias las etiquetas das bandazos, de un estilo a otro, igual trabajas con gente seria, de toda la vida, que das entrada a un escenario a gente que no es de esto, igual adaptas a un clásico que te intentas, te intentas ojo, poner contemporáneo y luego resulta que te sacas de la manga un vodevil o pretendes hacer carrera en los musicales o colaboras con una compañía de danza. Que no, que no, que así no puedes seguir, que te lo digo porque te quiero: tú no sabes quién eres. ¡TÚ NO TIENES NI PUTA IDEA DE QUIÉN ERES! *(Pausa)* ¿Voy a por los actores?

ALGUIEN sale. OTRO se ha quedado pensativo. Coge su café, lo mira. Oscuro.

Segundo Acto

OTRO sigue ahí, mirando su café. Han pasado décadas. El café se ha enfriado. OTRO no consigue saber quién es. Y a veces sufre (a veces no, ni siquiera en esto consigue definirse). Oscuro.

TERCER ACTO

OTRO no está. OTRO ha montado una mercería y ahora vende cremalleras de 5 centímetros y etiquetas (de un solo tamaño y color). ALGUIEN entra.

ALGUIEN.- Español, del Atleti. Vino tinto, incluso con el pescado, donde va a parar. Drogas no, son malas. Montaña siempre, la playa para los turistas. Redes sociales las justas. Y nunca fotos privadas. ¿Vacunas? Eso ni se cuestiona: SÍ. Todas, las dosis que haga falta. Fiel a mi pareja hasta la médula. el final, para el final, señoras y señores, he dejado lo verdaderamente importante: yo soy autor. Autor de textos intensos y con vocación de posteridad. Y sí, soy director, pero solo de obras muy dramáticas que ganan premios y duran 160 minutos. Sé quién soy, sé lo que hago, sé lo que el mundo espera de mí y sé cómo dárselo. No, no hace falta que me indiquen el camino: sé por dónde tengo que hacer mi mutis. Y sé que lo van a aplaudir.

ALGUIEN sale. Gran aplauso. Oscuro.

Eurovisión jamás, ¿por quién me tomas?

ALGUIEN muestra su pecho. Es un jardín repleto de vello salvaje y libre y posiblemente rizado.

ALGUIEN.- De izquierdas y heterosexual. Y para

EPÍLOGO

OTRO tras el mostrador de su pequeña mercería. Juan Carlos entra.

JUAN CARLOS.- Buenos días.

OTRO.- Buenos días. ¿Qué deseaba?

JUAN CARLOS.- Una etiqueta.

OTRO.- Ahora mismo.

JUAN CARLOS.- Me han dicho que son muy buenas.

OTRO.- Las mejores. En ellas se lee claramente la esencia de cada ser. ¿Algo más?

JUAN CARLOS.- No. Perdone, ¿puedo preguntarle algo?

OTRO.- ¿Preguntarme?

JUAN CARLOS.- Sí. Una pregunta.

OTRO.- Ay, no sé, es que…

OTRO comienza a respirar con dificultad.

JUAN CARLOS.- No se asuste.

OTRO.- Es que las preguntas me hicieron tanto daño. Bueno, las preguntas no, la ausencia de respuestas. Y me da miedo una recaída. Ahora sé lo que hago, sé lo que vendo, sé cuál es mi lugar y… ¿Le enseño mi etiqueta? Mire, aquí la tengo. Léela, por favor. Lea.

OTRO le muestra su preciosa etiqueta, colgada de su manga.

JUAN CARLOS.- No, no hace falta. No se preocupe. Soy de pregunta rápida, lo siento.

OTRO.- ¿Quiere una bolsa?

JUAN CARLOS.- No. Me la llevaré puesta.

OTRO.- Le ayudo.

OTRO le engancha la etiqueta a JUAN CARLOS en la manga de su chaqueta.

OTRO.- Ahí, que se vea bien, a primera vista.

JUAN CARLOS.- Muy amable.

Juan Carlos se dispone a salir, pero OTRO tiene algo que decirle.

OTRO.- ¡Espere!

JUAN CARLOS.- ¿Sí?

OTRO.- Le voy a hacer un regalo.

OTRO le alarga una cremallera. De 5 centímetros.

OTRO.- Es una cremallera muy buena. Para toda la vida. ¿Y sabe? Le vendrá bien.

JUAN CARLOS.- ¿Usted cree?

OTRO.- Sí, le va a venir de perlas. ¿Sabe cómo se pone?

JUAN CARLOS.- Sí. He visto muchas.

JUAN CARLOS se coloca la cremallera en la boca.

OTRO se la cierra.

OTRO.- Ahora sí. Ahora sí que sí.

Juan Carlos dice algo (que no podemos entender, lógico. Quizá da las gracias o se despide o le hace a OTRO la pregunta que nunca formuló) y se marcha. Cien bailarinas surgen del mostrador y ejecutan a la perfección el final de El lago de los cisnes. OTRO suspira. Oscuro. Y telón (si es que lo hay).

GEMMA CUERVO, PREMIO MAX DE HONOR

La actriz y académica Gemma Cuervo recibirá el Premio Max de Honor en la vigésimo cuarta edición de estos galardones que se celebrará el 4 de octubre en el teatro Arriaga de Bilbao, en una gala que dirigirá Calixto Bieito. Para otorgarle este premio el comité organizador 'ha resaltado su vasta trayectoria como intérprete y le ha reconocido como figura pionera, también quiere destacar su labor como empresaria del teatro español y su compromiso con el repertorio teatral'.

Gemma Cuervo, de ochenta y cinco años, comenzó en el teatro universitario barcelonés. En 1956 encarnó a Belisa en la aleluya lorquiana *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En esa capital debutó profesionalmente de la mano de Marsillach. A partir de ese momento y hasta *La Celestina* (2011), ha desarrollado una vertiginosa carrera en teatro, televisión y cine. Aunque retirada de la interpretación, Gemma colabora con la Academia de las Artes Escénicas siempre que se la requiere. A principio del verano, la actriz también recibió el nombramiento de Primera Dama del Teatro Iberoamericano en el marco del festival de Alcalá de Henares.

EL ACADÉMICO EMILIO GAVIRA YA TIENE TEATRO

El actor Emilio Gavira, miembro fundador de nuestra Academia, ha recibido un hermoso homenaje en Alcázar de San Juan, su ciudad de adopción. El pleno del Ayuntamiento acordó por unanimidad denominar como ' Emilio Gavira' al teatro municipal de la localidad. Aunque nació en Fuengirola, la familia de Emilio se estableció en Alcázar cuando este era muy niño. Tanto la alcaldesa, Rosa Melchor, como el presidente del Patronato Municipal de Cultura, Mariano Cuartero, destacaron las cualidades humanas y profesionales de Gavira, a la par que su compromiso con la cultura de Alcázar de San Juan.

Emilio, que se formó como barítono en la Escuela Superior de Canto de Madrid, ha desarrollado una intensa carrera tanto en espectáculos líricos, como *de verso*, series de televisión o películas. Para un artista, que se denomine con su nombre a un teatro, es uno de los mayores honores que se le pueden tributar. Desde la Academia felicitamos a Emilio Gavira.

MÁS ACADÉMICOS EN LOS MAX

Veinte disciplinas escénicas están presentes en los Premios Max, distinciones honoríficas aparte. Varios de los miembros de nuestra Academia están en las ternas finalistas de varias de ellas. *El bar que se tragó a todos los españoles*, es finalista en cinco especialidades: mejor espectáculo, mejor autoría teatral, mejor dirección (ambas del académico Alfredo Sanzol), mejor espacio escénico y mejor actor. Antonia Paso y Javier Ortiz compiten con *Chicas y chicos* al espectáculo revelación. Luis Crespo opta al mejor espacio escénico por *La Mort i la Donzella*. Por el mismo montaje Juanjo Llorens está nominado al mejor diseño de iluminación. Daniel Abreu opta a la mejor interpretación masculina de danza por *El hijo*. Mariano Marín es uno de los tres candidatos a la mejor composición musical por *Ferretería Esteban*. Irina Kouberskaya ve cómo su longeva producción *Por los ojos de Raquel* Meller, tiene nominaciones al mejor diseño de vestuario y mejor espectáculo musical.

DESCUENTOS EN EL CDN

El Centro Dramático Nacional tiene una oferta en el precio de sus localidades para los miembros de la Academia de las Artes Escénicas. Al menos durante la temporada 2021-2022 los académicos podrán tener precios reducidos en los teatros del María Guerrero y Valle Inclán, siempre que adquieran las localidades en las taquillas. Las ofertas no se aplican para compras por canales de internet.

Presentando en la taquilla el DNI o el carnet de académico, se beneficiará de un descuento del 50 por ciento para compra anticipada. Si la compra se realiza en los treinta minutos anteriores al comienzo de las representaciones, el descuento será del 75 por ciento del precio. Solamente se podrá adquirir una entrada por persona.

No será acumulable a otras ofertas. Para poder beneficiarse, el académico debe autorizar al personal de gestión la comunicación de sus datos para que así les conste a los taquilleros.

La Academia colabora con el Festival MUTIS 2021

La Especialidad de Autoría de la AAEE ha participado en el XII Festival MUTIS de Teatro Independiente de Barcelona. Su delegado, Raúl Hernández Garrido, ha constituido el Jurado de la Sección de Texto Dramático formado por los Académicos: Ana Isabel Fernández Valbuena, Fernando de Las Heras Cabezudo, Carlos Gil Zamora y Valle Hidalgo Jiménez. Quienes han otorgado el Premio a Mejor Texto Original a José Mateo por *Proyecto Amniótica* y una Mención a Berjer B. Capati por Tagó (Escondidos): *Filipinos en Barcelona*".

El Premio a Mejor Texto Original Breve ha sido para Misael Sanroque por *Amor Verdadero*, obra que ha publicado el Festival junto a *Rosita* del mismo autor, que ganó el Premio a mejor Texto Original en 2017.

La Gala de Clausura, se celebró de forma virtual ya que el director del festival, Alberto Rizzo, consideró que no era oportuno ni prudente realizarla presencialmente por la situación sanitaria.

Raúl Hernández destaca la importancia de los reconocimientos literarios para las artes escénicas y la idoneidad de esta especialidad, -que también falló el III Premio de Investigación José Monleón- para aportar su sello de calidad como Jurado. Valle Hidalgo.

Académicos premiados en Almagro

Los académicos Rosana Torres y Julio Bravo recibieron el homenaje del Festival de Almagro por su vinculación con las Artes Escénicas y con el teatro del Siglo de Oro. En el mismo acto también se premió a la Asociación de Periodistas de Ciudad Real. Carlos Hipólito fue el encargado de la laudatio a Julio Bravo y Almudena Grandes la de Rosana Torres. Mar Gómez Torrijos fue la encargada de recibir el galardón a la prensa de Ciudad Real.

Rosana Torres ha desarrollado una larga carrera periodística desde TVE y, sobre todo desde el diario El País, al que se vinculó en 1978. No menos prolongada es la relación de Julio Bravo, colaborador habitual de nuestra revista, con el mundo de las artes escénicas a través de las páginas de ABC. Transmitimos nuestra felicitación a los homenajeados.

PURO TEATRO, HOMENAJE A UN OFICIO

De Daniel Migueláñez • Sial Pigmalión • Español • 406 pp • 24€ impreso

El actor y filólogo Daniel Migueláñez (Ávila, 1995) reúne en *Puro teatro. Homenaje a un oficio*, textos de cuarenta y ocho personas vinculadas con la escéna: Fernando Aguado, Daniel Albaladejo, Ainhoa Amestoy d'Ors, Ignacio Amestoy, Karmele Aranburu, Ernesto Arias, Juan Calot, Nines Carrascal, Alberto Castrillo-Ferrer, Eva Chico, Indalecio Corugedo, Luis Alberto de Cuenca, Esperanza d'Ors, Jesús Esperanza, Eduardo Galán, Enrique Gallud Jardiel, José-Luis García Barrientos, Luciano García Lorenzo, Javier García-Mauriño, José Gómez-Friha, Rafael González Cañal, Abel González Melo, José Luis González Subías, Francisco Gutiérrez Carbajo, Antonio Hernández, Javier Huerta, Paula Iwasaki, Carlos Jiménez, Raquel Lanseros, José Manuel Lucía Megías, Elisa Marinas, Alfonso Mateo-Sagasta, Juan Meseguer, Miguel Munárriz, Isabel Ordaz, Claudio Pascual, Ramón Paso, Pepa Pedroche, Juan Polanco, Paco Racionero, Juan Carlos Rubio, José Manuel Seda, Julieta Soria, Álvaro Tato, Alberto Vázquez, Francisco Vidal, Pedro Víllora y Mar Zubieta.

Escribe su editor, "este libro, que en primera instancia pudiera parecer heterogéneo, goza de la uniformidad de un mensaje único: el amor profesado por todos los que integran el volumen hacia el arte de la escena". Aquí hay ensayos, artículos de información y de opinión, poemas, obras breves, fragmentos de otras mayores... Tal variedad supone una garantía para el lector que ame el teatro: difícil será que no haya algo de su gusto o, como mínimo, de su interés. En mi caso, por ejemplo, disfruto sobremanera los capítulos donde los artistas hacen recuento de su vida profesional, plantean cómo surge y se desarrolla la vocación y comentan la importancia que sus maestros y compañeros han tenido para el ejercicio de su trabajo. Apasionado por las biografías, me fascina cuando los artistas nos ofrecen ese relato personal, vital, que invita a la complicidad. Y es una suerte que *Puro teatro* abunde en este tipo de textos cercanos con los que es casi inevitable identificarse (las páginas de Gutiérrez Carbajo sobre el Colegio Mayor San Juan Evangelista me son especialmente atractivas). Pero quien valore más los datos, el análisis y las propuestas de carácter técnico, encontrará también sabrosos materiales. **Pedro Víllora**

EL MÉTODO GRÖNHOLM

De Jordi Galcerán • Editorial Bolchiro, 2021• Colección Las 25 Mejores Obras del Teatro Español • Español • 150 pp • 14€ impreso 8€ digital

La editorial Bolchiro publica *El método Grönholm* en su colección *Las 25 mejores obras del teatro español*. Alonso de Santos, director de la colección, es autor de la presentación de la obra de Jordi Galcerán. Se distingue esta serie por contar con prólogos que son verdaderos estudios de las obras editadas, a los que añade una serie de cuidadas notas que acompañan el texto. *El método Grönholm* es una de las obras más representativas y representadas, de la escena española del siglo XXI. Estrenada en 2003, ha visto continuas reposiciones, traducciones en varios idiomas y hasta una película que no hizo honor a la valía del texto. Este constituye una dura reflexión en la esencia misma del individuo de este siglo. Las pruebas que han de hacer cuatro candidatos (tres hombres y una mujer) a un puesto en una importante empresa sueca son los motores de una acción que se mueve entre la intriga y la sorpresa continua. El autor acude a todo tipo de trampas, falsas apariencias, pistas equívocas con las que atraer al espectador. Todo, o casi todo, lo que se ve en escena es mentira, pero una mentira dramática espléndida. Ese es el principal mérito de un nuevo *huis clos*, en el que el infierno no sólo está fuera, sino dentro de esa carrera por la supervivencia. Como bien se dice al final de la obra, el elegido no debe ser "un buen hombre que parezca un hijo de puta, sino un hijo de puta que parezca un buen hombre". **C.O.**

LA GRANDEZA, TEATRO, POESÍA Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

De María Condor • CNTC • Español • 193 pp • 3€ impreso

La Compañía Nacional de Teatro Clásico reanuda la publicación de libros sobre la escena aunque en esta etapa no se trata de textos o estudios sobre una obra concreta. Los primeros volúmenes de esta colección podrían encuadrarse en el ensayo o la investigación literaria. María Cóndor, doctora en Historia del Arte y licenciada en Filología y Derecho, realiza en *La grandeza, teatro, poesía y política en la España del Siglo de Oro*. La autora no se ha dedicado a recorrer la historia de este gran periodo de nuestra historia. Lo que hace es analizar -diseccionar- distintos aspectos del teatro barroco y la trascendencia de sus autores más destacados. Estructura su trabajo en capítulos independientes para diseccionar los textos, estableciendo la importancia en ellos de temas como la iglesia, el poder de los reyes o el papel de la mujer en esta dramaturgia. Estos análisis se extienden al estudio social de la época y la relación del poder con el teatro. Entre sus metáforas, califica a Calderón, a sus autos sacramentales -inspirándose en Antonio de Zamora- como "lámpara descomunal que iluminaba vivísimamente lo no visible ante los ojos atónitos de aquellos espectadores en busca de trascendencia, de revelación, de alguna verdad a la que aferrarse". La lectura de este trabajo también proporciona detallada información sobre el desarrollo de las representaciones teatrales en el germen de nuestro teatro.

Junto a este volumen ha aparecido *El recogimiento. La aventura del yo*, de Gregorio Luri.

TEATRO ANTZOKIA PRINCIPAL VITORIA-GASTEIZ

46

Vitoria-Gasteizko Nazioarteko Antzerki Jaialdia

Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz

urria - azaroa
octubre - noviembre
2021

Una historia de amor Producciones Teatrales Contemporáneas
Shock 2 Centro Dramático Nacional
Renacimiento La tristura
Antígona El Desván Producciones – Teatro Español
Atzerrian lurra garratz Huts teatroa - Artedrama
El hombre almohada Producciones Teatrales Contemporáneas
Cie. Hervé Koubi Les nuits Barbares
Los que hablan Malena Alterio – Luis Bermejo
Altsasu La Dramática errante
Las canciones El Pavón Teatro Kamikaze
El grito Coproducción Ysarca – Teatro Fernán Gómez
Acosta danza Carlos Acosta
Malvivir Ay teatro
Prusik La intrusa
Makers L´Alakran
Swimming Pools Sleep Walk Collective
Best of Be fetival

info:principalantzokia.org
sare sozialak / redes sociales

EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO
inaem
Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz Vitoria-Gasteizko Udala

EL PRIVILEGIO DE SOÑAR EL TEATRO

POR MOISÉS RODRÍGUEZ MARTÍNEZ*

Allí estaba yo, con 5 años, en el auditorio-teatro del Colegio Hermanos Maristas de Rubí. Disfrazado de uno de los 7 enanitos del cuento, intentando despertar a la princesa. Era la función de fin de curso y todos nos esmerábamos en hacer la representación del mundo. Me sentía actor de teatro, aunque aún no era consciente de lo que significaba esa palabra mágica. Teatro.

Ya de mayor, mis padres me llevaban al circo, al cine y al teatro. Y empezaba a comprender lo complicado que era ser actor o dramaturgo. Y me fascinaba ver obras en los teatros barceloneses y empecé a conocer a actores ilustres con los que charlaba al acabar la función.

Me agenciaba la Guía del Ocio de Barcelona y buscaba los teatros comerciales, los alternativos, las salas pequeñas y descubría que en Madrid estaban los grandes. Poco me iba a imaginar que, décadas después, mi profesión de periodista me permitiría tener más acceso a ese mundo. A las obras y a los directores, actores y actrices.

Mi primera entrevista en TVE fue al gran Salvador Távora, director en esos momentos de *Crónica de una muerte anunciada*. Era el año 1990.

Esta bendita profesión me ha permitido conocer y disfrutar de maestros de la escena. Ahora, consolidado como periodista y presentador, la Cultura me envuelve en Madrid y no dejo que se escape. He conocido y he trabado amistad con genios de la escena como Emilio Gutiérrez Caba, Paco de La Zaranda, Concha Velasco, Rafael Álvarez "El Brujo", Fernando Cayo, Lola Herrera, Magüi Mira, Josep Maria Flotats, Ana Belén, José Sacristán…

Un sueño cumplido. El de disfrutar del teatro, cada vez más de cerca. El vivir la magia de la escena con la ayuda y el cariño de estos monstruos de la interpretación.

Así que me siento un privilegiado por disfrutar del mundo del teatro y de sus protagonistas y de poder aportar mi granito de arena como periodista a la difusión de la Cultura. A que más gente se enganche a ver teatro. Ya que no he conseguido hacer carrera como actor me llena completamente hablar de teatro.

Y sigo viendo a estos –ahora- buenos amigos, con los mismos ojos abiertos, sin pestañear, infantiles, que cuando era un mocoso y me escapaba al teatro de mi ciudad a verlos actuar.

¿No es eso algo mágico?

* Periodista y presentador del Canal 24 H de TVE

6 NOV
ESTRENO ABSOLUTO

CreAcción
METAMORPHOSIS DANCE

CreAcción es un proyecto colaborativo dirigido por Iratxe Ansa e Igor Bacovich, en el que un grupo de personas no vinculadas al mundo de la danza comparte con la compañía el proceso completo de creación coreográfica de una nueva obra.

Producido por
Metamorphosis Dance
y el Museo Universidad
de Navarra

Museo Universidad de Navarra

Con el apoyo de

Eusko Jaurlaritza
Gobierno Vasco

Comunidad de Madrid

Ayuntamiento de Alcorcón

inaem

Compañía Nacional de Danza

Director Joaquín De Luz

NUEVA TEMPORADA 2021/2022

PAMPLONA. Navarra
Museo Universidad de Navarra

ESTAMBUL. Turquía
Zorlu Performing Arts Center

POZUELO DE ALARCÓN. Madrid
Teatro Mira

MADRID
Auditorio Nacional de Música

MADRID
Teatros del Canal Sala Verde

SANTANDER. Cantabria
Palacio de Festivales de Cantabria

NUEVA YORK. EEUU
Joyce Theatre

TORONTO. Canadá
Elgin Theater

DONOSTIA SAN SEBASTIÁN. Guipúzcoa
Auditorio Kursaal

VALENCIA
Palau de les Arts

MADRID
Teatro de la Zarzuela

NIEBLA. Huelva
Castillo de Niebla

SAGUNTO. Valencia
Anfiteatro Teatro Romano de Sagunto

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MUSICA

cndanzaspain CNDanza CNDanza

Bailarina Laura Pérez Hierro ~ *Foto* Alba Muriel